LUCIANO CORDEIRO

THESOUROS D'ARTE

RELANCES

D'UM VIAJANTE

In recto decus

LISBOA
IMPRENSA DE JOAQUIM GERMANO DE SOUSA NEVES
65 — Rua da Atalaya — 67
1875

O MUNDO DO LIVRO
L. da Trindade, 11 - 13
Tel. 2 9951 — LISBOA

N.º 47333
Mt 1 15.00

A

H. C.

O.

Dizem que aos reis concedeu a Naturesa, sobre os outros mortaes, a força d'um braço poderoso, capaz de vencer grandes distancias. A mim, pobre como sou, deu ella este real privilegio, pois que de longe posso estreitar-te e conservar-te comigo.

GOETHE — *Poes.*

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/thesourosdartere00cord

Pareceu a dois ou tres amigos do auctor, que poderia offerecer certa utilidade, a reunião em volume especial d'algumas paginas d'impressões artisticas, tiradas dos seus livros de *Viagens*.

O volume é este.

Como poderia parecer-se singularmente com um absurdo, no estado d'anemia artistica do paiz, acordou-se em que este absurdo não excedesse um pequeno numero de paginas e de exemplares, e se limitasse ao aproveitamento da parte respectiva na composição typographica dos livros.[1]

Era, ou é, assim, como que uma pequena palestra em familia, uma conversação rapida, sem interrupções nem immixão de materia estranha, com alguns espiritos que se conservam propensos, por desgraça sua talvez, a estes assumptos, no meio das espantosas preoccupações que enchem o cerebro do cida-

[1] *Viagens: Hespanha e França* (publicada). *Viagens: França, Baviera, Austria e Italia* (a sahir).

35070

dão portuguez, taes como, as que naturalmente sugerem,

a attitude politica dos amigos do sr. marquez de Avila,

a circumstancia dos irmãos Davenport não se deixarem estrangular, alguns minutos antes de fazerem as suas habilidades,

o que pensam sobre o caso d'Antonio Coelho, os soldados da sua companhia,

a tavolagem de fundos hespanhoes,

uma certa phrase que um periodico proferiu ha annos, ácerca das idéas passarem ou não passarem as fronteiras,

o mysterioso silencio da opposição,

a eloquencia perdida da maioria,

varios folhetins, e diversos baptisados, casamentos e obitos.

A Arte, o sentimento da Arte, a sua compreensão, a sua affirmação, o seu desenvolvimento, são apenas theorias abstrusas, importunas, idéas vagas, um luxo, um desfastio, uma convenção, uma superfluidade, uma extravagancia, no meio d'estas e d'outras profundas lucubrações.

É certo que se fazem alguns quadros, ou que se burilam algumas pedras, ou que se ouvem algumas operas; é certo que alguns portuguezes sabem que existe a Batalha, teem visto os Jeronymos, lembram-se de ter reparado na Conceição Velha, e fallam, com certo orgulho no Grão-Vasco, sem se referirem determinadamente a um, dos quatro ou cinco que outros inventaram, para não ferir susceptibilidades...

É certo que o Bello, o Ideal, a Arte, os Phidias, os Raphaeis, figuram a miudo nos folhetins, nas correspondencias jornalisticas da provincia, nas poe-

sias ás actrizes, nos annuncios amorosos, e nos boiões de pomada.

Temos duas academias de Bellas-artes, e affirmam-me, até, que profundando no orçamento do Estado se encontra uma verba ou uma entidade guardadora dos monumentos nacionaes, o que não impede infelizmente que elles vão cahindo aos bocados, nem os guarda das depretações de todos os dias.

É certo que temos annualmente uma Exposição de Bellas-Artes, para ajudar os artistas a pagarem as rendas das casas...

Mas não é menos certo que os pobres dos nossos artistas estão sempre arriscados a não poderem pagar as rendas; que não estudam; que não podem estudar; que se vêem obrigados a ensinar desenho por casas particulares, ou a pintar retratos e hortaliças para as salas de visitas e de jantar; não é menos certo que os nossos monumentos nacionaes são desconhecidos e se desmoronam; que a nossa Academia de Lisboa, por dentro: — nas gallarias no quadro de estudos, na organisação, — é uma inutilidade e uma vergonha, como por fóra é uma immundicia; não é menos certo que os Governos não pensam na Arte; que a Industria a desconhece; que os particulares a consideram luxo; que ninguem a estuda, que ninguem a honra, que ninguem a estima, seria e sinceramente.

Não lhe regateam só uns miseraveis cobres, regateam-lhe até a consideração, a altesa do seu fim, a nobresa dos seus meios, a gloria das suas obras.

Não é menos certo, em summa, que não temos vislumbres de educação artistica; — que Lisboa, uma das cidades mais formosas pela Naturesa, é a capital mais reles pela Arte; — que não temos Museus, que não temos Escholas, que não temos Monumen-

tos, — e eu não fallo dos monumentos de ostentação e de moda, mas dos monumentos que representam uma certa vitalidade historica, o espirito e a tradição do collectivismo nacional, um sentimento esthetico, qualquer, sem o qual um homem é um idiota e um povo uma manada de bacoros.

Podem livremente accusar-me de falta de patriotismo ou chamarem — hypocondriaco.

O meu medico garante-me o excellente estado do meu figado, e embora eu não ponha luminarias no dia 1 de dezembro, sei que amo o meu torrão natal tanto, pelo menos, como qualquer membro da Commissão Patriotica.

E por isso que o amo, é que digo isto.

Ah! não será de certo o homem medianamente pensador, embora nunca passasse a fronteira, que me ha de accusar. Não será, tão pouco, o que uma vez percorreu a Europa, ou visitou a America, o que já sahiu a barra, ou passou de Badajoz!

Esse, ao reentrar na Patria, ao regressar a Lisboa, ha de recordar-se, lendo-me, da impressão dolorosa que recebeu n'este regresso.

É verdade: — nós tivemos uma Arte; nós temos ainda a Batalha, os Jeronymos, Alcobaça, Santa Cruz de Coimbra, a Sé Velha, um grande numero de primores, de condignos representantes das grandes epochas da Arte e das grandes epochas da nossa historia; o nosso solo está juncado de restos opulentos das velhas civilisações; nós temos artistas cheios de boa vontade, homens cheios d'um grande amor pelo estudo: mas os estrangeiros sabem melhor do que nós, o que nós tivemos, e quando aportam ás nossas praias ficam assombrados com a nossa ignorancia, que chega a não sabermos indicar-lhes os monumentos da gloria e do trabalho passado d'esta nação.

Os nossos monumentos nacionaes, ruem, mas não se patenteam, não se estudam, não os conhecemos!

Ainda ha pouco contaram os periodicos, que um estrangeiro fôra insultado e expulso dos Jeronymos, por mostrar desejos de que o deixassem absorver-se na contemplação d'aquelle poema de pedra.

O convento da Madre de Deus tinha um portal formosissimo. A imbecilidade tapou-o a pedra e cal. Ha pouco tempo um moço estudioso descobriu-o. Não se consentiu porém que a gravura ou a photographia reproduzisse aquelle e outros primores d'aquella casa de freiras, que é um museu de artes!

Perguntem ao sr. Rangel de Lima se não é verdade, isto.

Ha ali desconhecidos primores pictoricos; não seria difficil indicar uma ou outra preciosidade que alvoroçaria o mundo artistico. Recordo-me por exemplo, d'um velho quadro que lá vi, ha quatro ou cinco annos, e d'uns florões de que ainda ha pouco me lembrei diante d'algumas d'aquellas joias ceramicas *della Robbia*, tão justamente estimadas...

Mas tudo aquillo está fechado a sete sellos.

Sabe a Academia, sabe o Governo, sabe o Publico, o que está ali?

Felizmente que um espirito illustrado vigia e estuda aquellas riquezas.

E' o sr. J. M. Nepomuceno, um nome que poucos conhecem tambem e que não anda no panegyrico dos periodicos.

Em Mafra ha magnificencias artisticas.

Nem os modelos em gesso dos bellos retabulos da egreja se teem trazido para o Museu Nacional.

Tambem, para que?

Para apodrecerem ali, n'aquellas enxovias a que chamam salas e gallarias?

Melhor é que continuem guardadas pelo pobre mas honrado e dedicado sacristão.

E quantos primores apodrecem por esse paiz, nos conventos e nas egrejas abandonadas!

No ultimo anno, fiz um passeio a Santo Antonio dos Capuchos, na Outra Banda, a dois passos de Lisboa. É um sitio formosissimo, onde havia um pobrissimo convento d'Arrabidos. Ali jaziam os ossos de muitos homens que bem alto levantaram o nome portuguez.

Os ossos andavam aos pontapés. Lembra-me que copiei um epitaphio.

Aqui o ponho:

> *S.ª de L.ço Piz. de Tavora do Cõselho do Stado delrei D. Sebastião o 1 d'este nome instituidor e padroeiro desta Casa. faleceu de idade de 63 annos a 15 de Fr.º no anno de 1573 avendo cinco somanas que descançava em sua casa de m.os serviços que fez a este reino na paz e na guerra, na asia africa e europa.*

Já que os ossos fatigados do pobre homem terão provavelmente desaparecido no esterco e na caliça, que ao menos a sua memoria esbofeteie, d'estas paginas, os maioraes d'esta nação, á qual elle teve a fraqueza de dar o seu sangue e o seu talento.

O convento fôra vendido por uma insignificancia e o comprador vendia a telha. Fora um soberbo negocio.

Comtudo havia ali azulejos nacionaes, dignos de figurar n'um museu d'artes e industrias.

Eu podia citar centenares, milhares até de factos, que confirmariam aquelle distico de Garrett:

«Aqui moram barbaros.»

Por outro lado, como o espirito historico da Nacionalidade parece completamente perdido, a Arte não encontra, para a exploração d'elle, nem inspiração nem incentivo.

Um meu amigo, rapaz de talento e de estudo, que tem viajado muito, incriminava-me uma vez por fazer a critica das nossas Exposições artisticas, annuaes.

«É fazer a critica d'um nabo,» dizia-me elle. Mais nabiça, menos nabiça, eis a que se vão reduzindo as nossas Exposições.

A culpa é dos nossos artistas?

Não, não, não.

Que hão de elles fazer, coitados!

Elles, que não teem futuro, que chegam a não ter garantido o presente, e que não tiveram... passado.

De tempos a tempos, é certo, apparece a idéa de erguer um ou outro monumento publico; consegue vencer-se o desdem profundo da Administração pelas cousas scientificas e litterarias; a estupida má vontade do publico por umas e outras, e collocam-se, n'um ou n'outro canto da cidade, umas estatuas ou umas columnas.

É um desfastio, uma extravagancia de burguez sisudo e pacato.

Em cem annos tem havido, com relação á capital, apenas duas extravagancias d'este genero: a que produziu a estatua de Camões, e a que levantou a columna da Constituição ou de Pedro IV.

Em assumpto de edificações, o burguez procura um mestre d'obras barateiro que lhe faça um ar-

mazem onde encarcere a familia, concedendo sómente á Arte, certos vasos de *cactos* pintados na platibanda;—o Estado encarrega os engenheiros de pontes e calçadas, de lhe fazerem os edificios de que precisa, pelo typo dos quarteis ou dos conventos de jesuitas; — e a architectura repousa na caverna onde vegeta a Academia, sobre os escassos louros que por graça especial lhe deixaram colher na edificação do theatro lyrico e do theatro *outr'ora* normal.

Que admira isto?

Aquellas renovações rapidas d'uma grande cidade, aquelle movimento espantoso que transformou Paris e renovou Vienna ou Munich, aquella febre, aquella tempestade, aquelle furacão que arrasa quarteirões inteiros, rasgando na pelle envelhecida d'uma grande povoação novas e largas ruas, tirando das ruinas, edificações grandiosas, vastas praças, passeios umbrosos, jorros d'agua, monumentos, mercados etc.; vasando collinas e fazendo sylvar a locomotiva por baixo dos alicerces ou por cima dos telhados, apresentaria naturalmente ao pobre indigena de Lisboa, ao habitante d'esta velha e tranquilla terra, que nunca sahisse d'ella, alguma coisa do vago, do absurdo, do indefinido e confuso dos pesadellos que ás vezes o opprimem no meio do seu mundosinho imperturbavel de saguões, que umas vezes se chamam sómente saguões e outras tomam o nome de ruas e largos.

Lisboa, não é já positivamente a cidade de Ulysses, dos poetaços arcadianos, porque um grande terremoto e um ministro do tamanho d'elle, a renovou n'um terço.

Mas o outro terço é ainda a tradição viva da sciencia, das necessidades e da hygiene urbana dos Affonsinos e Avisienses.

O resto... é poeira levantada pelo tripudio eleitoral, geralmente: alguns empedramentos ás portas dos influentes, alguns metros de travessas e viellas, algumas escadinhas, a collocação d'um ou dois candieiros...

E' melhor não fallarmos... do resto.

Transportado sem transição d'este meio de absoluta inacção artistica para Munich, por exemplo, o indigena de Lisboa, teria um deslumbramento perigoso.

Recentemente um incendio obrigou os Poderes Publicos a pensar em construir uma casa para a Camara Municipal. Em toda a parte o principio municipalista recebe a consagração, ou mais propriamente a homenagem, da Arte.

Fez-se um plano, approvou-se um plano, modificou-se o plano: o edificio tinha um certo caracter monumental; o architecto inspirara-se no principio historico, pozera em acção os recursos artisticos de que póde dispôr um architecto portuguez; emfim o edificio tinha um pensamento, uma feição artistica, era uma affirmação historica. Bom ou mau, era isto, e era o melhor de quanto ha muito se fazia.

Vinha porém um camarista e dizia: «enriqueça mais, isto ou aquillo.»

Vinha outro, —um pateta embora podesse ser um barão, — e acrescentava: «não olhe a despesas, isto ficava mais *bonito* com taes ou taes enfeites».[1]

A obra ia lentamente; chegava porém ao seu termo: ia coroar-se o octostyllo composito da fachada com a sua conclusão natural, o attico e os grupos allegoricos, quer dizer: ia dar-se ao edificio o seu caracter definitivo de monumento, sob a inspiração do qual, fôra concebido e construido.

[1] «A obra dos Paços do Concelho»—1 fol.—1874.

Apparece um engenheiro de minas e calçadas, este *fatum* da Arte nacional.

O architecto, o auctor do plano, o artista, é posto na rua e os graves magistrados municipaes, por maioria d'alguns cirurgiões, d'um mercador e um barão, votam que a fachada luxuosa seja coroada por um frontãosinho no meio, sobre o octostylo composito; não um frontão grego, nem um frontão romano, sequer, mas um frontão d'agua furtada, decorado no tympano com fitas e um relogio: um frontão d'arraial. Desmanche-se pois o entablamento, e faça-se um telhadosinho que explique o frontão, embora não se explique a si proprio. Diz-se aos graves magistrados municipaes: «consultem ao menos os que sabem alguma cousa d'estes assumptos artisticos; consultem a Associação dos Architectos, consultem a Academia das Bellas-Artes.»

Indisciplina! Humilhação! Impossivel!

Nem a democracia d'aquelles cavalheiros, — democracia um tanto aristocratica, — nem a confissão publica da propria incompetencia, os levam a illucidar-se, a attender os desejos inoffensivos dos que tiveram o mau senso de os eleger.

Conseguiu-se agitar um pouco a opinião; expoz-se que realmente gastarmos nós trezentos contos com o edificio da Camara, só para que qualquer estrangeiro mediocremente illustrado, se risse de nós e nos chamasse estupidos, era singularmente esquisito. Vae d'ahi, a gente séria, importante, os que vivem nas regiões dos negocios graves da Lusitania, olharam para isto e sorriram desdenhosamente.

«Um frontão! Que importa um frontão mais ou um frontão menos! Bagatella! Ridiculo!»

E provavelmente, qualquer dia, o frontão das fi-

tas ergue-se victoriosamente, entre girandolas de foguetes, sobre o edificio.

A Arte! que importa a Arte? Bagatella! Ridiculo!

E eis aqui em poucas palavras qual é a situação da Arte portugueza.

O auctor d'estas linhas aproveitou já uma vez, a amisade que lhe teem dispensado dois cavalheiros collocados hoje nas curules da Administração, para lembrar um modesto alvitre, que não influiria notavelmente, é certo, no resultado das eleições, mas pelo qual, a julgar pelo que se passa lá fóra, poderiam obter-se talvez, por um preço inferior ao de certas victorias eleitoraes, os seguintes singellos resultados:

uma certa garantia de que os monumentos nacionaes ou historicos, devidamente estudados e classificados sob este ponto de vista, não estariam em breve reduzidos a caliça;

uma tal ou qual segurança de que os artistas não teriam de deitar fóra o seu talento e as paletas, e de fazerem-se fieis de feitos;

uma esperança modesta de que a respeito da Arte voltariamos a parecer-nos com gente... civilisada.

Isto, já se vê, partia da hypothese, — que póde ser falsa, — de que nós, tendo descoberto metade do mundo á outra metade, não tenhamos depois descoberto ás duas metades reunidas, que a Arte é uma tolice.

É claro que não vale a pena desdobrar aqui o alvitre: está decerto na mente de todos os filhos d'esta querida patria... que não tenham sido ou sejam ministros. E até se fallo n'isto, e se ponho aqui os nomes dos dois cavalheiros, — os Srs. Ministro

do Reino e Dr. Jayme Moniz, — é somente para que alguem com mais eloquencia e authoridade, possa impellir os bons desejos d'ambos até á realisação do que seria a gloria dos dois sem deixar de ser a do paiz.

Eu não ignoro inteiramente que a Arte não se decreta, e que os bicos da penna ministerial não abrirão uma catadupa de sentimeuto artistico.

N'este ponto, penso um pouco como Viardot.

Mas tenho certas suspeitas de que os governos não prestam sómente para fazer barões e despachar guardas d'alfandega...

I

MUSEU DE MADRID

(A PINTURA HESPANHOLA)

O edificio, que é grandioso embora d'um exterior relativamente modesto, começou-se no tempo de Carlos III, e a idéa do Museu parece ter sido inspirada por Isabel de Bragança a Filippe VII que não seria capaz de a ter.

Alli se tem ido agrupando as maravilhas da Arte das collecções e palacios de Carlos V, dos Filippes, de Isabel Farnesio, de Carlos III, do *Buen Retiro*, do *Palacio Real*, do *Pardo*, do *Escurial*, de *Santo Ildefonso*, do *Aranjuez*, e do Museu *de la Trindad*. Vem a proposito citar o seguinte facto curioso e pouco conhecido.

O desenvolvimento que attingira a procura dos quadros de pintores hespanhoes no seculo XVIII e as elevadas sommas que por elles davam os que os procuravam, estimulavam naturalmente o espirito mercantil e creavam uma poderosa concurrencia estrangeira ás collecções com que os monarchas hespanhoes iam opulentando os seus palacios.

Foi prohibida então a exportação e a venda a estrangeiros dos quadros originaes de auctores mortos.

Em carta do Conde de Floridablanca em outubro de 1779 ao Asistente de Sevilla recommenda Carlos III a mais rigorosa vigilancia áquelle respeito e a expressa intimação aos *sugetos que piensam enagenar los quadros de Murillo y de otros autores de credito con venderlos a extrangeros, ó nacionales para extraherlos*, para que se abstenham de o fazer, *baxo la pena de competente multa pecuniaria y de embargo de las propias pinturas en qualesquiera mano que se hallen.*

O rei queria tambem minuciosas informações sobre os quadros cuja venda se tentassem, para determinar *lo que contemple mas acertado*. Mais tarde quando se extinguiram os conventos, insistiu-se na mesma determinação a pedido da Academia de Madrid. Se a medida não póde considerar-se efficaz, liberal e insuspeitosa, não é ao menos tão estupida como a de tributar os quadros importados e isentar a exportação d'elles, que é o que se faz em Portugal.

Dois mil duzentos e tantos quadros de quasi setecentos auctores, entre os quaes figuraram os primeiros pintores de cada eschola, algumas esculpturas notaveis e umas mesas de riquissimo e formosissimo mosaico constituem o *Museu del Prado* que é dos primeiros senão o primeiro pelos originaes primores que reune.

As escholas hespanholas são representadas por 416 quadros entre os quaes 57 Ribera, 60 Velasquez, 45 Murillo, 13 Zurbaran, 5 Morales e 3 Coello apenas, 15 Goya etc.

Eu não conheço pinceis mais originaes, mais vigorosos, mais caracteristicos do que os manejados por estes grandes artistas peninsulares, — por Velasquez e Murillo, principalmente.

Nos quinze ou dezeseis museus que tenho percorrido, — em Paris, em Munich, em Vienna, em Veneza, em Florença, em Bolonha, em Roma, como em Madrid, — no meio dos explendores de todas as escholas, — das tellas de todos os tempos, — aquelles dois vultos gloriosos, — um dos quaes se mede com Rembrandt e tem o vigor esculptural de Miguel Angelo, — o outro se eleva com a devoção profunda do Fiesole á altura do Sanzio, — occupam sempre, sem contestação, sem condescendencias, sem prevenções, sem a menor hesitação da esthetica mais escrupulosa, — alguns dos primeiros logares entre os grandes eleitos da Arte, como as escholas de Madrid e Sevilha hombream dignamente com as escholas de Roma, de Bolonha, de Veneza, de Leyde ou de Bruges.

Nunca o asserto d'aquelle pobre secretario da Academia franceza Du Bos, de que a Hespanha produzíra apenas um ou dois pintores da segunda ordem, me pareceu menos merecedor das indignações que ainda hoje acende nos que teem o sentimento ou o estudo da Arte.

O disparate do atarracado academico merece mais a compaixão que se dispensa ás minguas do idiotismo do que as coleras da justiça e da verdade ultrajadas quasi sempre pelo criterio estreito e intolerante das Academias officiaes.

Ha um facto que não me lembro de vêr estudado e que me parece incontroverso: é que a Arte hespanhola é a interprete mais fiel, mais completa, mais profundamente acentuada do Christianismo, — não do Christianismo evangelico, do Christianismo nazareno, talvez, mas do Christianismo catholico, do Christianismo romano, — por isso mesmo que é a mais isolada e independente de outras tradições

que não sejam as que lhe vem da doutrina catholica, — mais espontanea, se póde dizer-se assim, na educação esthetica, — mais popular, mais sincera, mais crente na elaboração conceptiva.

Ella não tem uma tradição classica, — viva, perenne, opulenta, — como a Arte italiana a bafejal-a na infancia e a moldar-lhe na plastica luminosa da velha Grecia os ideaes ambiciosos da adolescencia.

Ella não talhou as suas concepções nos marmores pagãos, nem bebeu na antiguidade hellenica o nectar do idealismo sensual da Fórma.

Nasceu entre os fragores de uma lucta tenaz e secular contra os Infieis, e as labaredas das fogueiras em que se tisnavam os Hereges, — entre Isabel a Catholica e Filippe o Piedoso, ou antes entre o Campeador e o Torquemada; — viu os Bispos envergarem a couraça e os Imperadores trocarem a purpura pela sotaina do monge; fez imagens, como Murillo, para os Indios selvagens; pintou, como Pacheco, estandartes para os galeões que iam plantar a cruz nas terras desconhecidas; representou, como Zurbaran, a oração solitaria e profunda do monge, para os silenciosos claustros.

Fez Cathedraes cheias de sombras e grandezas, o Christos cheios de dôr, e Virgens cheias de graça celestial, e Martyres rodeados de horrores, e Monges vergados ao peso de uma compunção immensa, e Reis que teem a magestade da delegação divina e são menos reis dos que Campeões da Fé.

Se como o *Ciego de Gambazo*, de Ribera, apalpava ás vezes os modelos antigos, era só para instruir o tacto: as attracções sensuaes da Fórma e da Bellesa plastica não podiam allucinar-lhe a vista.

É certo que Gaspar Becerra, o esculptor anda-

luz, aprendeu com Miguel Angelo, que Ribera estudou o Caravaggio e o Corregio, que Luiz de Vargas e Juan de Joanes admiravam Raphael, que Navarrete amava Ticiano, que Pedro de Moyo era um apaixonado de Van Dych, que Ribalta pendia para Sebastião del Piombo, que Velasquez, Herrera, Cespedes, Bernabé Junenez, José de Arfe e tantos outros foram á Italia, que Rubens, Antonio Moor, Francisco Frutet, Pedro Campana, Isaar de Helle e mais vieram do Norte e Miguel Florentino e os Carducci e Torregiani e Rizzi e varios vieram da Italia visitar ou estabelecer-se em Hespanha.

Mas Juan de Joanes ou Vicente Joanes punha-se de joelhos e orava quando pegava nos pinceis; Luiz Vargas macerava o corpo; Frei Juan d'Ayala escrevia as regras do pintor Christão; Cespedes era conego de Cordova; Roelas era conego de Olivares; Alonso Cano era conego de Granada; Vicencio Carducho citava exemplos de pintores punidos além-tumulo por terem feito figuras lascivas e estabelecia que a pintura era um meio de propagar a Fé; — Murillo convertia Manara, um D. Juan do tempo, e requeria humildemente a admissão na «*Santa Caridad*» de Sevilha; — Velasquez, mais fidalgo mas egualmente catholico, pedia o habito de Santiago pela devoção que tinha a este santo; — Pacheco era encarregado pela inquisição de velar pelo decoro das pinturas, e este mesmo vulto sinistro do Santo Officio reflectia-se no fundo das officinas e escholas artisticas como o Fatum nas velhas Tragedias.

Quer isto dizer que a pintura hespanhola, se conservou alheia ou hostil ao movimento da renascença classica ou da florescencia artistica do Sul e do Norte?

Não: mas é certo que a Pintura como a Litte-

ratura, aqui, tanto pela sua propria opulencia de forças como pela indole especial, pelas condições historicas e pela individualidade ainda hoje caracteristica da sociedade, pôde absorver sem ser absorvida, os esplendores que o Norte e a Italia irradiavam.

Ao passo que na Italia a renascença classica encontrando uma tradição vigorosa da antiguidade interrompia ou desviava a evolução artistica do Christianismo, a arte hespanhola saiu lentamente e tranquillamente da sua ingenua e timida rudeza christã sem perturbações de novos ideaes, tirando de si, do seu meio, da sua crença as suas inspirações e os seus modelos, conservando-se escrava submissa da Theologia: — *theologiæ ancilla*, — como a Philosophia, na concepção e nos escrupulos, ao mesmo tempo que permaneceu conscientemente fiel ao sentimento popular, na sua representação realista.

Estes dois elementos: — o idealismo e até o mysticismo catholico, — e o realismo ou o naturalismo, — em parte alguma se alliaram como na Arte hespanhola indubitavelmente.

Costuma dizer-se e é até certo ponto verdadeiro que Raphael representa a mais perfeita alliança do espiritualismo christão e do idealismo plastico da antiguidade.

Não é porém contestavel que a belleza plastica de um Adonis ou de uma Venus, que subjugava os deuses e incendiava o Olympo em desejos sensuaes, possa traduzir a idéa de uma Virgem-Mãe ou de um Christo-Redemptor e Crucificado?

N'um dialogo imaginoso entre Murillo e Mengs, publicado em 1813 e attribuido a Cean Bermudez, Murillo expõe que os antigos procuraram os modelos vivos, como elle, para as suas concepções; que estas pertencendo a uma outra crença e a uma ou-

tra sociedade, representando determinados caracteres, não podem servir de modelos aos assumptos novos, representando caracteres inicial e diametralmente differentes e accrescenta que as fórmas que elle Murillo deu aos seus personagens *no son como las de Hercules Farnesio, del Lascoonte, y de las Niobes, estan buscadas en la natureza y* EN LA CONTEMPLACION PROFUNDA DE LOS HECHOS Y VIRTUDES DE MIS HEROES.»

E era assim. Modelos classicos não os havia em Hespanha, não os ha ainda hoje; no *Dialogo* citado diz-se que em Sevilha, — o grande foco da Pintura hespanhola, apenas existiam algumas estatuas romanas nos jardins do Duque d'Alcalá onde Alonso Cano se introduzíra, copiando-as; Velasquez como Murillo como os outros mestres davam como primeiro preceito o estudo directo do Natural, o modelo vivo, e profundos catholicos olhavam desconfiados ou receiosos a tradição pagã; finalmente, nascida e creada no seio d'um catholicismo severo, simples e militante, a Arte hespanhola, manteve a idéa religiosa predominante, na sua a um tempo ingenua e terrivel singeleza, na rude e encantadora verdade da concepção popular.

«A necessidade do Verdadeiro, — por mais repellente que seja» —, dizia Gautier, «é uma feição caracteristica da Arte hespanhola: o ideal e a convenção não existem no genio d'este povo desprovido completamente de esthetica.» Gautier era um romantico e um *tourist*, só a estas duas circumstancias se póde attribuir aquella conclusão ridicula. Dizer que não existe Ideal no povo hespanhol ou n'um povo qualquer, affirmar que aquelle é desprovido de esthetica e pôr esta na convenção, é apenas absurdo impertinente.

A primeira parte porém do asserto é perfeitamente exacta. Os Christos na Arte hespanhola não teem a magestade olympica do Jupiter ou a formosura d'Apollo: teem a verdade theologica, pura e simples; são corpos humanos rasgados pelas lanças e pelos espinhos, roxeados pelas pancadas, convulcionados pelo estertor, cobertos de sangue, cheios da resignação e da firmeza dos Justos e dos Martyres, envoltos simultaneamente nas sombras do fatalismo das Prophecias e nas doces claridades d'um amor e d'uma misericordia infinita: como certo Christo horrivel da Cathedral de Burgos, que o povo diz ser de verdadeira pelle humana, ou como o Christo de Velasquez, do Museu de Madrid, ampliação ousada, sombria, dolorosa, admiravel dos Christos de marfim que pendem das paredes frias das cellas.

Eu só conheço um Christo que rivalise com este; é o de Rembrandt, talvez porque é como elle o Christo dos *Gueux*, o Christo dos opprimidos, dos tristes, dos desventurados.

É a segunda vez que aproximo o nome de Rembrandt do nome de Velasquez. É que realmente é o pintor com quem elle mais se parece.

Aquelle traço firme, arrojado, aquelles effeitos de luz audaciosos, brutaes quasi, aquelles contornos definidos, seguros, realistas, do pintor do Norte, encontramol-os, como em nenhum outro talvez, no fundador, tão original comtudo, da eschola de Madrid do seculo XVII.

Como os Christos, as Virgens da Pintura hespanhola e principalmente da Eschola de Sevilha que mais do que a outra as representou, as *Virgens* de Murillo, por exemplo, são mulheres, simples e boas mulheres, mas mulheres virgens de corpo como d'alma, cheias d'uma beatitude ingenua, simples, na-

tiva, d'uma pureza singular, consoladora, fatidica, d'uma formosura suave e magestosa que está a distancia egual das virgens esguias e transparentes do Norte e dos contornos carnaes e vivos das *madonas:* como que desapparecem as linhas da figura a um tempo celestial e humana, e que aquella suavidade de toda ella se dilue brandamente sem solução de continuidade no vapor luminoso da Bemaventurança.

Era assim de certo que Dante desejaria pintar a sua Beatriz ou a sua Theologia quando ella lhe apparece á beira do Paraiso. Era de certo assim, rodeada de anjos e de flores, que a *Rainha dos Ceus*, a *Bemdita entre as mulheres* era evocada pelos rudes marujos dos galeões hespanhoes nas horas angustiosas da tormenta. Oh, da Virgem de Murillo não poderia dizer Proudhon que a salvava dos impulsos sensuaes a creança que tinha nos braços. Guarda-a bem a castidade nativa, espontanea, magestosa que a envolve toda. Murillo anda classificado na eschola de Sevilha, teve discipulos e imitadores, fundou até uma Academia, mas a verdade é que Murillo é unico.

Um quadro d'elle distingue-se sem hesitação no meio d'uma multidão de quadros diversos. É como Raphael.

Que pintor do renascimento classico conceberia na sua athmosphera de sensualismo ideal, de graça e de harmonia olympica as Magdalenas de Ribera?

Que profunda differença que vae d esta penitente macerada que medita e ora sobre uma caveira no meio d'uma solidão sombria, áquella voluptuosa Magdalena do Museu *del Pitti*, áquelles cabellos louros, setinosos que mergulham n'um seio leitoso e tumido?!

Que pincel costumado a representar os folgares das nymphas, os desejos lascivos dos satyros, as fórmas delicadas, graciosas das Aphrodites arrostaria com o *Combate das mulheres*, ou com o *Martyrio de S. Bartholomeu* ou com a *Punição d'Ixion* do terrivel mestre de Valencia?!

E Zurbaran? De que podiam servir-lhe os modelos classicos para os seus pobres monges, para os seus monges verdadeiros, — tristes e solitarios, sepultados na penumbra fria do claustro, cobertos d'uns fatos singelos e rudes, entregues á oração e aos jejuns, visitados pelas visões da beatitude celeste, humilhados pela gelida severidade das caveiras?!

N'este thesouro da Arte que se chama Museu de Madrid encontra-se a cada passo uma exemplificação eloquente d'aquella opulenta originalidade da Arte hespanhola.

Este thesouro é immenso e é forçoso desistir de o descrever n'algumas paginas apenas. Póde dizer-se d'elle o que Cervantes dizia ante o tumulo de Filippe II.

Voto à Dios que me espanta esta grandesa
Y que diera un millon por describilla.

Infelizmente apesar da sua grandeza o Museu do Prado tem deploraveis lacunas com relação á historia da pintura hespanhola. Das suas origens ha apenas resquicios.

A Hespanha foi como a Italia e a Allemanha um viveiro de escholas. Teve a de Badajoz, a de Toledo, a de Valencia, a de Cordova, a de Granada, a de Murcia, a de Sevilha, a de Madrid etc.

A primeira vive só em Morales, que segundo Burger (pseud.) se conservou fiel á tradição hespa-

nhola e segundo Madrazo (Pedro de) seguiu as escholas flamenga e florentina antigas.

Esta aproximação menos critica de Madrazo enfraquece-lhe a opinião. Morales nasceu e morreu em Badajoz. Elle é uma especie de Giotto. Se não pinta sómente *per dono de Dio* como d'aquelle diz Vasari, elle tem a ingenua e rude singelesa da inspiração popular.

O Museu do Prado tem cinco Morales. O *Ecce-Homo* representando o Christo desnudado, corôado de espinhos, com as mãos atadas e a cana verde n'uma, tem o realismo pungente e franco das toscas imagens que vemos ainda hoje nas procissões catholicas. Uma Virgem sustendo no collo o filhinho que introduz a mão no seio materno, tem a graça natural e o mimoso realismo de certas cantigas do Povo que reconstroem poeticamente a vida da Sagrada Familia pela da Familia popular.

A eschola de Toledo morre quando começa a ser original, o seu auctor mais acentuadamente hespanhol, Luiz Tristan, de quem o Museu tem apenas um Retrato, annuncia a eschola de Madrid. Dos seus fundadores um, Blas del Prado, conserva-se, ao que parece, na imitação dos mestres chamados romanos, e o outro *el Greco*, Domenico Theotocopuli, pertence á eschola de Veneza: o que sommado quer dizer que a eschola de Toledo é uma ficção.

Não acontece outro tanto com a de Valencia que, póde dizer-se, morre com Ribera, posto que alguns a supponham fundida com a de Sevilha. Os seus grandes artistas são Juan Joanes ou Vicente Joanes ou Vicente Juan Macip (18 quadros n'este Museu), Juan de Ribalta (3 quadros), e Jusepe de Ribera: em todos o mesmo vigor um pouco brusco e sombrio, o mesmo realismo severo e ousado que não recua diante do *Horrivel* theologico.

O *Martyrio de S. Bartholomeu* de Ribera tem um irmão no *Martyrio* de *Santa Ignez* de Joannes. «Santo Estevão accusado de blasphemo» «Santo Estevão conduzido ao Martyrio,» «Martyrio de Santo Estevão,» «Enterro de Santo Estevão,» são quatro obras primas de Joannes: quatro paginas das «Actas dos Apostolos.» Elle não é um poeta, é um commentador. Escreve com o pincel, mas escreve admiravelmente.

As condições commerciaes e a centralisação politica porém, fizeram de Sevilha e de Madrid os focos unicos da Arte hespanhola perante os quaes ou nos quaes desappareceram os pequenos centros artisticos.

De Sanchez de Castro, o velho sevilhano, não ha specimen algum no Museu, nem de Gonçalo Diaz, nem de Juan Perez, nem de Bartholomeu de Meza, seus successores, nem de Alejo Fernandez que recebeu os estimulos e os conselhos de Cespedes, e é imitado por Pedro de Cordova, de quem tambem nenhum exemplar existe alli, como o não ha de Barreda e de Luiz Vargas em quem é mais vulgar fazer começar a eschola de Sevilha.

De Pacheco ha só dois martyres e dois apostolos.

De Juan de las Roellas, *el clerigo Roellas*, o mestre de Zurbaran, ha só o quadro *de la Calabaza* representando Moysés quando sacia os Ben-Israel com a agua que faz brotar d'uma penedia.

De Herrero *el viego* nada ha.

De Pedro de Moyo vieram do *Museu de la Trindad* os cinco episodios da historia de Joseph, onde póde vêr-se que a paixão por Van Dyck não prejudicou a originalidade hespanhola.

De Alonso Cano ha oito magnificas producções

entre as quaes o *S. João escrevendo o Apocalypse*, uma adoravel Virgem contemplando o filhinho, e uma curiosa representação do *Christo morto* que um anjo cobre com as largas azas.

Zurbaran está deficientemente representado.

Entre os 14 quadros seus, figuram comtudo a *Visitação de S. Pedro Nolasco* e a *Apparição de S. Pedro Apostolo* a *S. Pedro Nolasco*. O convento da Merced de Sevilha quiz ter a vida do Santo em tella. Á sua parte Zurbaran pintou 7 episodios, dos quaes dois são aquelles.

Outros 10 quadros representam os *trabalhos de Hercules* e foram pintados para o *Saloncete* do Buen-Retiro.

Se a inspiração religiosa predominava, — o que é incontestavel, — na pintura hespanhola, é certo egualmente que não prohibia estas modestas invasões d'uma mythologia que o proprio theologismo não se dispensava ás vezes de explorar na sua rhetorica e na sua didactica erudita, imprimindo-lhe um sentido allegorico ou moral.

É um quadro encantador de Zurbaran o de Santa Casilda quando se lhe converte em rosas o pão que levava aos captivos.

Costumam dividir-se os quadros de Murillo, que são muitos, como é sabido, em estylo frio, estylo quente e estylo vaporoso. É discutivel a classificação, como todas. Se é permittida a preferencia, parece-me que a merecem os quadros do primeiro estylo que são os que representam scenas de singelo realismo como a *Sacra Familia*, e as do terceiro em que se incluem as *Annunciações* e as *Virgens*. Em todos porém o pincel de Murillo affirma uma suavidade, uma facilidade a par d'uma firmeza de toque que não deve ser indifferente ao tirocinio das *sar-*

gas, que os artistas hespanhoes costumavam ter, e da *Feria* que a pobreza de Murillo o obrigou a experimentar.

A *pintura en sargas* era a pintura em tellas cruas sem composição prévia.

A *Feria* era um mercado popular, uma *feira* como nós dizemos.

A *Sacra Familia del Pajarito* é d'uma singelesa encantadora: o Menino Jesus brincando, é abraçado pelo Pae putativo e a Virgem interrompe o trabalho e contempla a scena com aquelle ar doce e ingenuo em que Murillo sabia envolvel-a.

Não é inferior a este quadro o da «Adoração dos Pastores,» e o de «Rebeca e Eleazar.» Duas Annunciações e quatro Conceições admiraveis, um «Menino Deus», um «Jesus e S. João», quadro este ultimo chamado *Los ninos de concha*, dão uma idéa completa da profunda originalidade, do consciencioso naturalismo e da doçura inimitavel de Murillo.

Uma concepção muito curiosa e muito caracteristica é a Allegoria representando a Virgem que desce com o Menino nos braços á cella de S. Bernardo e dá ao abbade o leite do seu peito virginio. «*Asunto mistico, alusivo á la dulzura y suavidad con que escribio San Bernardo alabanzas de Nuestra Senora*» é como o excellente cathalogo de Madrazo designa o quadro ingenuo e estranho.

N'um outro, a Virgem sentada na cadeira episcopal entrega a S. Ildefonso a casula.

A parabola do Filho Prodigo em quatro quadros ou episodios, *la vieja hilando*, *la gallega de la moneda*, duas paisagens, como outros quadros profanos de Murillo que estão em diversos museus são modelos de naturalismo.

Eu já disse que não descrevia o museu e pela

mesma rasão não descrevo os Murillo que elle contem: nada menos do que quarenta e seis.

Foi ainda d'esta grande eschola de Sevilha que saiu Velasquez.

O contagio e a ostentação da Côrte a par da tendencia realista da Pintura hespanhola desenvolveram notavelmente na eschola de Madrid a pintura retratista. Esta feição revive até, em Goya, quando n'elle parece que vae reviver a grande eschola.

Nos doze quadros de Pantoja (1551-1609), que ha no museu, dez são retratos, entre os quaes um o da nossa conhecida D. Joanna de Portugal, mulher de Filippe II de Hespanha. Este Pantoja é uma das primeiras glorias da eschola, na ordem critica como na ordem chronologica.

Nos 10 quadros do valenciano Sanchez Coello (?-1590), que pôde marcar a desapparição da eschola de Valencia e o começo da de Madrid, 8 são retratos. Do seu homonymo e grande pintor, Claudio Coello, que fecha o cyclo brilhante d'aquella ultima, ha no museu um só retrato porque ha só 3 quadros infelizmente.

Carreno de Miranda (1614-1685), em compensação, tem alli 6 quadros que são outros tantos retratos.

Trinta e nove retratos de Velasquez se admiram nos cincoenta e tantos quadros d'elle que ostenta o museu, não contando por um lado com o celebre quadro de *Las Lanzas*, representando a rendição de Breda, que além de tudo é um grupo de retratos, e as figuras admiraveis de Esopo e de Menipo que Velasquez parece ter encontrado na côrte de Filippe IV, tal é a verdade da concepção e das expressões.

É bastante conhecido o «*Nuestro Senor Crucificado.*» O corpo parece estar encostado á cruz, os

pés, pregados separadamente, apoiam-se n'uma saliencia intencional, e os braços não teem a distenção muscular que o peso do corpo produziria. A cabeça pendente e sombreada pelos cabellos, que caem sobre o rosto, é uma maravilha de expressão. Ha alli o quer que seja de profundamente justo, de profundamente bom, de profundamente forte, a serenidade d'uma consciencia impoluta e o fatalismo das Escripturas, a certeza tranquilla d'uma convicção e a magestade d'uma missão sobrenatural, o repouso sereno do obreiro, a energia inquebrantavel d'um luctador e o amor inaudito do Deus que se sacrifica.

O corpo parece mais ter as ondulações suaves do marfim do que a gelidez repulsiva do cadaver. Por ventura repugnou a Velasquez a idéa d'um Deus contorcendo-se dolorosamente no martyrio como o homem em quem a valentia do espirito não podesse sobrepujar e calar a fraqueza do corpo.

O quadro de *las Meninas* ou de *La familia*, representando Filippe IV, sua segunda mulher, suas filhas etc., é egualmente conhecido e um primor de realismo.

Os seus retratos de Filippe III e de Filippe IV, que são muitos, teem uma magestade digna de melhores personagens e uma vida inexcedida por outros pinceis.

Depois de Velasquez a decadencia começa; depois de Coello (1693) é completa. Sobrenadam n'ella Martinez del Mazo (1667), Antonio Pereda (1509-1669), Juan Antonio Escalante (1630-1670), Fr. Juan Rizi (1608-1670), Bartholomeu Perez (1634-1693), Arias Fernandez (1684), Francisco Rizi (1608-1685), uns sem forças para a suster, outros, como este ultimo, apressando-a.

Luca Giordano, um pintor da decadencia italiana, chamado pelo imbecil Carlos II, só consegue abrevial-a.

Filippe V querendo moldar a Hespanha pelo seu caracter estrangeiro, em vez de modificar este pelo caracter hespanhol, chama pintores francezes e italianos, Houasse, Van-Loo, Procacini e outros, crendo que era tão facil crear uma Arte como decretar a Lei salica em substituição ao costume godo.

Fernando VI debalde funda a *Academia de San Fernando*, e Raphael Mengs chamado por Carlos III nada pôde fazer. A crença profunda e ingenua começára a dissolver-se quando a eschola de Madrid nasceu.

O *Christo* de Velasquez fôra um derradeiro esforço. A monarchia absolutista, devota por hypocrisia e por interesse, não inspirava a Arte dos Ribera e dos Murillos.

Quando a historia tocou no coração hespanhol a corda da independencia e da liberdade da patria, um grande artista appareceu e um dos maiores artistas que tem tido a Europa moderna. Foi Goya.

Goya é unico como Murillo. Parece que se formou nas sombras do longo silencio artistico da Hespanha. Tem coleras que vem de profundezas desconhecidas, allucinações de ignoradas vigilias, uma originalidade, uma potencia excepcional, estranha, liberrima. Ha 19 ou 20 quadros d'elle no Museu. Infelizmente, á parte 3, não são dos mais caracteristicos. São retratos e estudos de busto, retratos como talvez não se fizera depois de Velasquez ou de Claudio Coello, e estudos soberbos. Dos tres citados, dois representam episodios da revolta madridense de maio de 1808: o combate entre os heroicos populares e um troço da guarda imperial fran-

ceza na *Puerta del Sol*, e os barbaros fusilamentos na tapada do «Principe Pio.» Ha uma energia extraordinaria n'aquellas figuras dos heroes plebeus, uma franquesa rude, uma opulencia de inspiração n'aquelle pincel, que faz sentir como que o pulsar forte e são d'uma Arte que nasce ou que rejuvenesce. Como a hora dos grandes sacrificios chegou, Goya inspira-se no Christo de Velasquez e dá-lhe um irmão digno d'elle no *Jesus Crucificado en el momento de entregar su espiritu en manos del Eterno Padre*, como diz um pouco diffusamente o Catalogo. Mas a alma de Hespanha vergou de novo, e Goya ficou isolado na sua extraordinaria individualidade.

Sem querer ser injusto para com as recentes tentativas, algumas das quaes magnificas, não posso deixar de lastimar que os actuaes pintores hespanhoes em geral pareçam estudar mais a Eschola Franceza do que a da sua Patria, que, encontrado na Alma contemporanea o Ideal que preencha o Ideal perdido, póde elevar-se de novo ás antigas altitudes.

Se descrever a parte que tem no Museu de Madrid a pintura hespanhola é difficil e exigiria largas paginas, essa difficuldade subiria extraordinariamente na descripção que se tentasse das secções das escholas estrangeiras.

Póde dizer-se que todas estão ali representadas pelos seus primeiros pinceis; as italianas por

uma formosa *Annunciação* de Friesole;

dezeseis Bassano entre os quaes a *Expulsão dos vendilhões do templo;*

um duvidoso mas ainda assim primoroso Miguel Angelo *A Flagellação do Christo;*

nove Carraci;

dois Correggio duvidosos e dois verdadeiros, entre estes o *Noli me tangere;*

nada menos que dez Raphael d'Urbino entre os quaes quatro Sacra-Familia, a do *Cordeiro*, a do *Peixe*, a *Perola*, a do *Lagarto;* o «Pasmo da Sicilia» ou queda de Christo no caminho do Calvario, quadro que os frades de *Santa Maria dello Sposimo* de Palermo offereceram a Filippe IV, remunerando-os este com uma renda de 4:000 ducados e outra de 500 para o portador, e que os francezes levaram para Paris em 1813 como se fossem elles que tivessem pago tudo isto; passado da madeira á tella foi devolvido á Hespanha em 1819;

não menos de 33 Tintoreto e de 42 Ticiano, entre estes ultimos duas explendidas Venus d'aquellas que só Ticiano soube pintar, a «Danae recebendo a chuva d'ouro», um «Prometeo», «A dolorosa», retratos de Carlos V e de sua mulher D. Isabel de Portugal: este ultimo curioso por não ter Ticiano visto o original etc.;

emfim por Zampieri, Giulio Romano, Giordano, os Palma, Guido de Reni, Veroneso, e muitos outros.

As escholas do Norte são representadas por

dois Van-Eych duvidosos;

quatro Durer, entre os quaes um Adão e uma Eva;

vinte e um Van-Dych;

sessenta e seis Rubens;

cincoenta e cinco Jan Brueghel, e emfim por Cranack, Metsys (Jan e Quinten) Cuyp, Bos, Memling, Holbein, Ostade, Patinier, Gossaert, Rembrandt, Ruysdael, Dow etc.

A chamada eschola franceza tem ali

vinte Poussin, dez Claudio de Lorena (Gellée), varios Lebrun (Vigée de), Vernet, Watteau, etc.

Até nós, que tão pobres temos sido e que mais pobres nos fazemos n'estas cousas pelo nenhum estudo que lhes dedicamos, temos por ventura, representantes n'aquelle congresso de primores artisticos, n'uma *Santa Catharina* do seculo XVI, firmada por um Carvalho, e n'um *Ecce Homo* e outras tellas de um Corrêa, do mesmo seculo. E já agora, juntemos a isto, de passagem, a noticia que um dia procuraremos desenvolver, de que não faltou tambem quem nos representasse nos explendores da pintura andaluza. Foi um tal Vasques (Vazquez), um pobre diabo portuguez que residia em 1562 em Sanlucar de Barrameda.

II

MUSEU DO LOUVRE

(A PINTURA FRANCEZA)

É um pomo de calorosas e interminaveis discordias que sacrificam a miudo a seriedade e os preceitos da Critica e se tingem nas côres violentas de certas paixões alheias ao culto sereno e cosmopolita da Arte, — esta phrase: «Pintura franceza,» ou antes est'outra, mais definida e exigente: «Eschola franceza.»

Para dar uma ligeira idéa do estado e condições criticas da contenda, basta citar ao acaso duas opiniões oppostas. Para a julgar basta visitar desprevenidamente o Louvre, sem que seja indifferente um relance por alguns dos outros thesouros das opulencias pictoricas das differentes epochas e paizes.

Tomemos pois duas affirmações contrarias.

No «Annuario dos artistas,» de Paulo Lacroix, de 1860, dizia, Arsenio Houssaye, o Inspector geral das Bellas Artes em França:

«A pintura franceza é hoje a primeira eschola do mundo. Quebraram-se as velhas peias; caminhou-se em frente com a recordação do Passado, mas ao impulso da poesia do Imprevisto. Amaram-se mais

os raios do Sol do que a pallida luz da lampada dos mortos. Todas as escholas em que se expandiu o genio humano, dão-se hoje o braço em França, reanimadas pelo sentimento moderno. Nós somos *tour à tour* Florentinos, Allemães, Romanos, Flamengos, Venesianos, Hespanhoes, Hollandezes, mas com um accento nacional. Tem-se negado algumas vezes a eschola franceza; a eschola franceza existiu sempre; teve sempre o seu caracter proprio, quer pelo pensamento, quer pela poesia, quer pelo estylo, quer pelo sentimento.»

E desdobrando esta affirmação enthusiastica, á qual a Critica teria graves embargos a pôr, elle colloca a sua eschola franceza a par das mais opulentas, senão superior a ellas, pois que se as escholas italianas, por exemplo, contam um Raphael *unico*, Houssaye não tem difficuldade em offerecer dois aos seus partidarios: Eustachio Lesueur, — *le Raphael français*, — e Prud'hon, *cet autre Raphael français*. A causa não precisava d'estes exageros e os proprios francezes nos teem ensinado a darlhes um mediocre valor. Odysse-Barot dizia, na sua rude franqueza:

«Não poderemos persuadir-nos, um dia, de que o nosso paiz não é unico n'este globo?... Ha uma certa ingenuidade e pouquissima modestia em nos proclamar constantemente o primeiro povo do mundo... Não ha primeiro povo do mundo.»

De resto, é ponto muito discutivel que o ecletismo artistico, que o illustrado Inspector das Bellas Artes attribue á pintura franceza, seja um titulo de gloria e de pujança esthetica. O ecletismo é das decadencias.

Do outro lado porém diz Burger (Thoré), descrevendo a grande Exposição ingleza de 1857:

«A antiga eschola franceza não brilha em Manchester, n'este *meeting* solemne onde se reuniram todos os illustres da Tradição. A verdade é que não ha antiga eschola franceza em parte alguma, nem até em França. *Il faut en prendre son parti.*»

E refere como a eschola florentina reinava absolutamente na chamada eschola de Fontainebleau, fóra da qual só havia os Cloet, «flamengos de origem e allemães pelo estylo»; — como os pintores do seculo XVII, Freminet, Vouet, Stella, Valentin, Courtois *(il padre Jacobo Cortesi,)* Blanchard, o «Ticiano francez,» Baugin, «*le petit Guide*, Mignard, o «Romano,» Luiz Lenain, o «Romano,» tambem, Carlos Le Brun, «*l'archi-romain*» são francezes italianisados, — «desnacionalisados, desbaptisados, latinisados.»

Poussin, observa Burger e é muito sabido, que viveu e formou-se na Italia, entre a eschola romana, a eschola bolonheza, e a antiguidade pagã; tinha por intimos Duquesnoy, um artista flamengo e Algardi, um artista italiano; vestia de cidadão romano e assignava-se *Nicolaus Poussinus.* Le Sueur é romano, Sebastião Bourdon é bolonhez, Watteau conserva-se francez sem deixar de ser um pouco flamengo, como Chardin.

«N'este momento e até ao fim do seculo» (XVIII) — continua o illustre critico, — «posto houvessem Dumont o *romano*, ha uma eschola franceza, ácerca da qual se póde ter uma opinião qualquer, mas que teve até o privilegio, na ausencia de toda a pintura nos outros paizes, de resplender sobre a Europa e de insinuar-lhe o estylo. Nattier, Francisco Boucher, (— que Houssaye chama *enfant de Rubens*, comtudo —) Fragonard e outros são ao menos Fran-

cezes-Pompadour. Greuze, eis um Francez-Luiz XVI.»

Viardot, uma das mais graves auctoridades que se póde citar n'estas cousas, diz alguma cousa similhante no seu magnifico estudo: «*Comment faut-il encourager les arts?*»

Procuram, finalmente, outros conciliar estas opiniões no que ellas podem ter de conciliaveis e d'estes tenho aqui á mão o excellente estudo, em 1863, d'um, — E. Chesneau, — que dá um exemplo d'esta conciliação.

«É verdade — diz Chesneau, — que não se encontra na eschola franceza um d'estes vastos genios que realisam plenamente todas as concepções d'uma epocha. N'um tempo em que as condições da Arte eram muito mais exigentes do que na antiguidade, não tivemos esta felicidade de encontrar um interprete que estivesse acima ou ainda a par da sua missão. Emfim, a Italia e a Hollanda, mais felizes do que a França, conceberam individualidades que se aproximaram mais da meta proposta ás suas aspirações estheticas, mas se não podemos oppôr rivaes a Rembrandt, a Leonardo de Vinci, a Raphael; se a arte franceza em tempo algum lançou de si um brilho comparavel ao que aureolou a arte italiana do fim do seculo XV e começo do seculo XVI; se não egualou na sua esphera, mais vasta e mais complicada, a Arte antiga cujo circulo de actividade era mais restricto, deve comtudo reconhecer-se e repetir que desde que as artes surgiram entre nós não deixaram de resplender aqui, sem calorosos brilhos talvez, mas continuamente e sem noites subitas.»

Exposta a contenda, lembramo-nos naturalmente da phrase de Montaigne:

—«*Toutes disputes sont grammairiennes.*»

O que se entende por Eschola, quando se falla da Eschola Franceza?

Referem-se á feição nacional ou á maneira quer individual quer tradiccional, da concepção e da execução artistica?

No primeiro caso como é fatal a influencia dos meios historico e biologico; — como ha necessariamente um fundo peculiar na producção de cada um dos grupos ethnographica, climaterica e historicamente differentes, chamados: — *nacionalidades* —: desde que se considere a França um d'estes grupos, tem de certo uma eschola ou antes na sua arte, e n'este caso na sua pintura, ha um cunho commum, peculiar, positivo, aquelle mesmo fundo em summa.

Sómente, por um lado, este cunho póde muitas vezes obliterar-se a ponto de desapparecer n'um meio novo que o artista cria ou em que se isola: é o caso de alguns pintores do Norte submergidos e repassados do meio natural e artistico do Sul; — por outro lado não é este cunho que constitue o que deve entender-se por Eschola, por esta simples rasão que até saltaria a La Palice, de que a Eschola implica a imitação, — facto relativamente espontaneo, facto activo, depois de implicar a escolha, facto relativamente voluntario, facto reflectido, — ao passo que as influencias naturaes, são um facto de passividade e de fatalidade organica.

É por isso tambem que eu creio que ha toda uma revolução a fazer, depois de tantas tentadas já, na questão da classificação artistica. Essa revolução ha de vir a fazel-a um dia a Critica da Arte e para ella caminha á medida que vae retemperando-se do espirito scientifico e positivista que é a condição da Critica moderna.

Se porém por eschola franceza se entende, — como me parece que deve entender-se, — uma certa *maneira* pictorica em que se deve incluir uma certa maneira conceptiva, então não existe de certo Eschola Franceza, mas sim Escholas Francezas, como não existe rigorosamente Eschola Italiana mas Escholas, commum e, em quasi todos os casos, erradamente chamados: eschola veneziana, eschola florentina, eschola romana, eschola bolonheza, eschola napolitana etc., — seja qual fôr a procedencia ou a inspiração d'essas escholas. Isto não é uma subtilesa escholastica, é um facto natural que se impõe á Critica com toda a logica inflexivel dos factos naturaes.

Relanceemos agora a vista pela historia da Pintura em França.

Os que procuram dotar a Pintura franceza com uma velha tradição nacional, creem encontrar esta nos miniaturistas monasticos e nos pintores-vidraceiros. Ch. Dezobry chega a dizer que a miniatura illuminista foi no seu apogeo uma arte franceza, uma arte parisiense até, a começar no seculo VIII ou com Alcuin, o grande reformador de Karl-o-Grande.

Mas, como não póde deixar de confessar Chesneau, a arte monachal da Idade media até ao seculo XIII póde dizer-se puramente hieratica, symbolica, e a sua unidade é a mesma no Norte e no Sul, no Occidente e no Oriente.

Paris, Bourges, Tours, Poitieres, são antes activas officinas d'Arte illuminista, mais ou menos aprimoradas, do que verdadeiras escholas, e o admiravel *Missel de Juvénal des Ursin* (1449-1457) existente na Bibliotheca de Paris, tem irmãos em muitos outros paizes, entre nós até, sem que se dis-

tinga d'elles ainda, por um cunho acentuadamente distincto sob o ponto de vista artistico. A preoccupação realista dos accessorios e das decorações, a rude ingenuidade das inspirações e da composição, a claresa do desenho, todos os caracteres attribuidos á miniatura que se quer chamar franceza, embora ás vezes anterior á existencia moral e historica da França, encontram-se por toda a parte nas illuminaduras medievicas e monachaes.

Cousa similhante se póde dizer da pintura em vidro, principalmente da chamada vidraçaria, — *verrierie* — legendaria, explendidamente representada em França nas rosas frontaes, nas naves ou nas absides de Angers, de St. Diniz, de Lyon, de Bourges, de Notre-Dame, da St. Chapelle, de Chartres, de Reims etc. Demais, n'essa epocha de formação das nacionalidades modernas não é facil nem geralmente rasoavel attribuir exclusivamente a uma, um caracter ou um elemento que póde affirmar-se primeiro ou melhor n'ella, mas que está em elaboração em todas e que não é propriamente producto especial de alguma. E tanto isto é verdadeiro que quando a elaboração medival vae chegando ao seu termo, em França como nos outros paizes o mesmo facto, — o grande facto da Renascença, — se reflecte na Arte pelos mesmos effeitos.

Este facto affirma-se e impõe-se á Pintura Franceza pela chamada Eschola de Fontainebleau, ou pelo reinado de Francisco I. Foi então que vieram a França e crearam, não positivamente uma pleiade de discipulos, que não tiveram tempo para tanto, mas uma pleiade de admiradores e inovadores, Leonardo de Vinci, e Andre del Sarto. Seguiram-n'os de perto, e n'elles começa verdadeiramente a Eschola de Fontainebleau, o Rosso, Lucca Penni, Do-

menico del Barbieri, Naldini, Pellegrino, Miniati, Pella, Bagnacavallo e outros, artistas d'uma decadencia irremediavel, e depois o Primaticio, Abbate, Lodi etc., ao mesmo tempo que Francisco I fazia comprar a peso de ouro muitos primores não só italianos mas flamengos, e que Serlio e Cellini davam a lei ao gosto francez.

Mas quer isto dizer que em França, e aparte ou até no seio da arte monachal, não existissem e não se affirmassem os germens d'uma Pintura Nacional? Por fórma alguma.

Onde uma nacionalidade se fórma, até onde uma região se povoa, ha certeza de que uma arte propria, germina.

Ars est homo additus naturæ.

Não ha definição mais exacta.

Antes que os italianos invadissem a Arte franceza, começára já a secularisação da pintura ali: Estevam Boileau falla d'uma corporação de pintores parisienses no tempo de Luiz IX *(Livre des métiers)*, Carlos V creou uma Academia de S. Lucas, e se os monumentos pictoricos não são numerosos, os nomes de pintores são bastantes e os *frescos* e pinturas de tempera que se tem ido descobrindo denunciam uma elaboração lenta, mas importante.

A este respeito diz Vitet com muita rasão:

«Cousa alguma podia ser mais funesta á França do que a tentativa de a afinar pelo diapasão da Italia. Supprimindo-lhe os seus annos de aprendisagem tiravam-se-lhe todas as esperanças de originalidade. São necessarias a um paiz, para elevar-se ao sentimento da Arte, as provas d'um noviciado; é necessario que elle abra por si mesmo o caminho a seguir: se o artista passa subitamente da ignorancia

ao mais refinado saber é só com a condição de arremedar o que vê fazer e de empregar processos dos quaes não compreende nem o motivo nem a intencionalidade. Fazer florescer a pintura em França era um projecto louvavel, mas não convinha transplantar o arbusto todo coberto dos seus fructos: devia preparar-se o solo, fazer germinar a planta, deixal-a crescer em liberdade plena e aclimal-a por uma intelligente cultura. O nosso moço rei victorioso não teve esta paciencia. Assim póde dizer-se que nas melhores intenções do mundo exerceu no futuro da pintura em França uma influencia muito deploravel.»

Em historia é mais facil, posto seja egualmente fantasioso e inscientifico, suppôr a não apparição d'um facto do que prever o que succederia se tal facto não se désse. N'este caso porém é evidente que a invasão das influencias artisticas estrangeiras, influencias, demais, d'uma Arte que não só adquirira a sua maturidade conceptiva e technica mas descia já rapidamente o declive das decadencias e das dissoluções estheticas,—esta invasão n'um meio artistico nascente, balbuciante, incompleto, rude, se póde dizer-se assim, e n'um meio social em que toda a vida começava a concentrar-se na Côrte que era exactamente quem avocava e protegia a invasão: —havia necessariamente interromper, viciar ou desviar a evolução progressiva e lenta, mas original e propria da Arte infante.

Assim como do cahos ethnographico, politico, social, da Idade Media, sobre o qual, como na Genese Biblica, pairava o Espirito da Egreja Catholica, foram sahindo estes corpos sociaes chamados *nacionalidades*, da Arte medievica se iam destacando estas grandes individualidades historicas, á imagem

d'aquelles corpos, e que eram a Arte de cada um, a Arte nacional. Por isso dizem os criticos francezes que a invasão italiana invalidou ou viciou a tradição artistica nacional em inicio e n'este sentido teem rasão.

Mas a natureza é inflexivel: as influencias do meio biologico por um lado e por outro todo este conjuncto de forças diversas n'uma harmonia peculiar e distincta que se chama:—*individualidade*,—reagem umas vezes, impõem-se outras, vencem algumas, as influencias estrangeiras: d'aqui o elevarem-se no seio d'ellas com um cunho profundamente caracteristico certas reputações, agrupando em volta outras sobre as quaes se reflectem e ás quaes não poucas vezes,—como centros d'um systema planetario,—emprestam a sua luz.

Assim acontece que na Pintura franceza todos podem distinguir as Escholas dos Les Nain, dos Le Sueur, ou de Prud'hon, ou de David, de Ingres ou de Delacroix, como se distinguem umas das outras e de todas, estas individualidades.

Mas entremos nos salões dos pintores francezes.

São geralmente tidos como dos melhores e mais caracteristicos representantes da tradição franceza no meio da que poderemos chamar primeira invasão italiana, Clouet e Cousin. Mas se Clouet ou Cloet (1500-1572) o Jehannet, nasce em Tours, flamengo d'origem, recebe cartas de naturalisação, e se conserva refractario á influencia italiana: segue por outro lado Van Eych e Hemling e apesar de pela minudencia, delicadesa e precisão do desenho e dos accessorios, pela adhesão presistente ao Natural, o quererem fazer um pouco subtilmente

representante do que se toma por tradição franceza, os seus retratos, como bem observa Burger (Thoré) confundem-se com os de Holbein.

Eu vi os dois, reputados authenticos, do Museu do Louvre, além dos muitos que lhe são attribuidos a elle ou aos ascendentes: Clouet é o nome d'uma familia d'artistas. É mais seguro até dizer d'aquelles quadros: os Clouet.

Os dois considerados authenticos do Louvre são um *Carlos IX de França*, e uma *Isabel d'Austria* (mulher d'aquelle). São dois primores que podem emparelhar com os de todas as escholas. O primeiro foi trazido de Vienna por occasião das conquistas de 1809, segundo diz o magnifico catalogo, e cito este facto por causa d'outro curioso que o catalogo registra tambem: é que ha no Belvedere (Vienna) um retrato de tamanho natural, mas no mais identico a este, excepto na inscripção que tem e que diz que é de Carlos IX *en l'aage de XX ans peinet du vif par Jannet 1563*. Foi este ultimo, o primeiro Clouet que vi e fez-me lembrar os retratos de Velasquez, por aquelle escrupuloso e delicado realismo.

Como afinal de contas, só estou escrevendo um livro de viagens registro esta impressão.

Dá-se ainda com outro quadro dos Clouet, um facto que os catalogos não indicam. Entre os da Eschola, que ha no Louvre ha dois de Henrique II que o respectivo catalogo suppõe serem copias d'algum retrato grande feito por Francisco Clouet. Ora eu vi na Galeria Pitti de Florença um retrato de Henrique II tambem, e por aquelle pintor, com o lendario trage branco e preto raiado d'ouro que usava o rei «*à cause de la belle veuve qu'il servait* (Brantome)» mas em que a posição e alguns acces-

sorios são differentes. Este me pareceu ter inspirado os outros dois.

Na galeria *degl'Uffizi* (Florença) encontrei tambem dois Clouet, dois retratos ainda, um dos quaes o equestre de Francisco I da França. Sempre a mesma claresa e firmesa de modelamento e o mesmo toque dos velhos allemães. De resto são poucas as producções dos Clouet, incontestavelmente authenticadas.

Cousin, ou João Cousin, (1500–1589) que foi pintor em vidro e em tella, esculptor, architecto, e escreveu varias obras entre as quaes uma de perspectiva (1560) e uma de *pourtraicture* (1571), tem no Louvre uma só tella a oleo: «*O Juizo Final*» e poucas mais se conhecem.

Cousin póde dizer-se que é um rebentão da arte monachal acalentado já pelo sol da Renascença. Se pela sua sciencia das proporções pertence a esta, pela sua inspiração e trabalho, é um dos ultimos filhos da Idade Media, representada talvez nos mestres d'elle, os pintores-vidraceiros da cathedral de Sens, Jayme Hympe e Tassin Grassot.

O «*Juizo Final*», do Louvre tem ainda aquella rude ingenuidade da imaginação e do symbolismo das velhas composições. Mortos que sahem da terra, diabos que arrastam damnados, anjos que pescam almas, multidões desvairadas, uma caverna, um templo circular onde os anjos recebem os eleitos, uma torre rodeada d'agua, uma cidade destruida, o Christo sobre o Globo e empunhando um ancinho, etc.

Dois quadros muito citados de Cousin são: o *Eva prima Pandora*, representando uma mulher nua deitada á entrada d'uma gruta apoiando a cabeça n'uma caveira, e um *Descimento da Cruz* que lhe é attribuido e existe em Mayence.

Os outros artistas d'este seculo, representados no Louvre, espelham todos, o renascimento classico e as influencias italianas: Fréminet, Dubois, Vouet, os Nain, Nicolau Poussin.

Fréminet (1567–1619), que percorre a Italia e vive ali 16 annos, estuda o Buonarroti, segue o Caravaggio, distingue-se principalmente pelo seu processo de pintar por parcellas e sem esquisso do todo, e quer o seu quadro do Louvre: *Mercurio ordenando a Eneas que abandone Dido*, aliás formoso, quer a decoração da Capella da Santa Trindade de Fontainebleau, não me parece que tenham um cunho profundo e distincto.

Dubois, (1543–1614) d'origem flamenga, fórma uma especie de eschola na atmosphera italianisada de Fontainebleau e, — coincidencia curiosa, — a sua descendencia vem a fundir-se na de Fréminet: — mas nem elle, nem a sua Eschola rompem a atmosphera que os envolvem.

Vouet (1590–1649), copia Ticiano e Veroneso em Veneza e Caravaggio e Valentino em Roma, vem para a França com os seus discipulos da Italia, fórma um grupo d'artistas na sciencia architectonica e decorativa, no vigor, no empaste e relevo pictorico e acaba por amaneirar-se, por tornar-se monotono e mercantil. Nos seus 8 quadros do Louvre alguns são realmente primorosos e deixam vêr atravez da lição de Veroneso um cunho d'originalidade notavel na delicadeza e effeito pittoresco da composição, taes são: «Jesus no Templo», «A Virgem, o Menino e S. João» e a «Charidade Romana.» Este ultimo representa o interior d'uma masmorra onde uma mulher moça e formosa dá o seio a um velho. Ha n'esta scena um certo refinamento de imaginação, aliás fundado n'uma lenda muito conhecida.

Mas os artistas que mais avultam incontestavelmente n'esta primeira florescencia são Poussin (Nicolau, (1594–1665) e os Nain (os irmãos Le Nain, 1629–1677). Poussin nasceu em França (na Normandia) mas passou a melhor parte da sua vida e morreu em Roma, estudando a antiguidade, a renascença e até a decadencia da arte italiana. Dizer que n'esta exploração, n'esta absorpção artistica perdeu a originalidade, seria uma grave injustiça, contra a qual protestariam os trinta e nove quadros do Louvre.

—«Elle conserva-se Francez pelo pensamento, pela fórma e pela execução»—diz o author do magnifico catalogo do Louvre.

«Elle é Francez sem o querer» diz Chesneau.

Verdade é que Chesneau diz tambem que só os seus defeitos são italianos, ao que um italiano podia responder, pelo menos:

Qui t'a dit qu'une forme est plus belle qu'une autre?
Est-ce à la tienne à juger de la notre?

Elle manteve as suas relações artisticas com a França por meio de Stella, Chantelou (mordomo de Luiz XIII); foi convidado, mas recusou-se a ir residir n'ella, pelo superintendente Noyers, e foi finalmente em companhia de Chantelou e de João Dughet. Recebido por Richelieu, nomeado primeiro pintor do rei, alojado nas Tulherias, trabalhando immenso, as intrigas de um rival em voga, — Vouet, — e o despotismo imbecil de Noyers, fizeram-n'o voltar á sua querida Roma: —«Este animal»—diz de Noyers, Michelet, — encarregado de receber Poussin... teve a impertinencia de lhe marcar tarefa, exigindo que elle fizesse tantas obras primas por mez.»

O que é certo é que, se póde duvidar-se que

Poussin seja Francez, — não póde negar-se que Poussin é Poussin: isto é que o seu caracter artistico é profundamente distincto, e que na sua propria adhesão ao Antigo e a differentes escholas italianas, se conserva acentuadamente original. A elevação moral, uma certa austeridade por vezes fria, o seu respeito á tradição, á lenda e ao Natural, o seu desdem pelos effeitos facticios e pelos refinamentos e explorações do gosto, a sua sympathia pelos episodios do Velho Testamento, a sua correcção escrupulosa: distinguem-n'o caracteristicamente no meio da Arte ostentosa, geralmente hypocrita e a miudo amaneirada do seu tempo e do seu paiz. Notam alguns que a sua primeira maneira é um pouco secca e fria; esta qualidade attribuida em parte, ao seu longo tirocinio de pintura de tempera, parece-me transparecer ainda na sua melhor epocha e atravez das melancholias das suas ultimas tellas. «A peste nos Philistinos,» de que tantas reproducções existem, como as duas *Bachanaes* do Louvre, apresentadas como exemplares completos d'aquella primeira maneira, onde a execução um pouco secca se envolve comtudo nos explendores do colorido lombardo, — comparadas com os quadros dos «Israelitas apanhando o maná», e de «Eliézar e Rébecca — productos da maturidade artistica de Poussin,» admiraveis productos de execução como de concepção, ou com a «Adoração dos Magos» e a «Mulher adultera», fructos da sua brilhante velhice, o ultimo dos quaes póde sem grande prejuizo emparelhar com a «Adultera» de Ticiano: — dão, uma idéa completa da possante actividade e talento de Poussin sem que deixem de denunciar a permanencia d'aquella qualidade que em vez de ser um defeito, me parece uma feição do seu caracter pictorico, a fixação de

uma certa austeridade simples e fria, de um estudo presistente no meio das melancholias e das desolações das ruinas, atravez das quaes passa o sol da Renascença italiana, do meio das quaes se erguem as luminosas phantasias da Antiguidade Pagã, mas sobre as quaes paira tambem a formidavel tradição semita, quer nas asas do Velho Testamento, quer no doce mysticismo do Evangelho.

E agora por mysticismo lembramo-nos naturalmente dos Les Nain.

Não porque Les Nains e Les Sueur se confundam ou porque os Nain sejam positivamente mysticos. Pelo contrario: elles são pintores do Real, na phrase de Champfleury. Elles foram: uns, pintores de retratos miniaturistas *(en raccourci)*, outros pintores de bambochatas, como por exemplo Luiz Lenain o *Romano* e Antonio Lenain o *Cavalleiro*. Mas é que elles parecem ser rebentões posthumos da Arte ingenua, crente, sincera, rude, da Meia Idade, discipulos perdidos dos pintores monachaes. Pouquissimo se sabe d'elles e não é muito tambem o que d'elles se possue. O «*Presepio*», *(La Crèche)* o «*Ferrador*», — um quadro realista que o nosso contemporaneo Landseer não excedeu talvez no mesmo assumpto, o «Bededouro» a admiravel «Procissão, no interior de uma egreja etc.

Este ultimo é dos attribuidos e muito mal attribuidos até, porque differe radicalmente pelo caracter, pela execução, por tudo, dos Les Nain authenticos. É um dos primores do Louvre e da velha arte. Eu não sei porque um dos Nain é chamado o *Romano*. Ainda se fosse: o Flamengo... O que elles são porém, no meio das suas incorrecções, da sua rudeza de desenho, da sua falta de perspectiva, do seu processo deficiente, são um protesto contra o

exclusivismo da pintura aristocratica, heroica, contra a falta de sinceridade, contra a renegação do Natural simples e exacto. Que pintam elles? Os rudes trabalhos, os minguados descanços, as raras alegrias, a crença ingenua do Povo, não do Povo da Côrte e das Cidades mas do Povo rural. O seu presepio é uma scena modesta e simples: S. José apoia-se a um bordão, a Virgem cobre o Menino deitado nas palhas da mangedoura, um pastor adora-o e os anjos que pairam no alto não cantam: «Eis o Deus forte, o Deus grande, o Juiz eterno», mas «Eis o bom, o doce, o amoravel Deus dos que trabalham e dos que soffrem:» — *Ecce agnus Dei.*

Um dos pintores francezes por maior numero de quadros, — uns cincoenta, — representado no Louvre, e seguramente um dos primeiros de toda a Pintura franceza, é Eustachio Le Sueur. Eu desejava de ha muito conhecer de perto este pincel original, exquisito, superior, este Raphael francez de Arsenio Houssaye.

Le Sueur não sahiu de França, e não sahiu sequer de Paris. Elle não visitou a Italia, não foi afinar a inspiração pelas opulencias classicas do Sul, e embeber o pincel nos reflexos de lapisluzili e de ouro, de purpura e de esmeralda d'aquelle ambiente sensual. Foi como Ruydael, o solitario de Harlem.

Mas ao passo que Ruydael recebia os olores frescos e fortes das grandes florestas e do grande mar, e a vida trabalhosa e a natureza livre o rodeavam e absorviam; ao passo que Ruydael embebe o pincel nas asperas ventanias, nos longos panoramas, no espalto dos horisontes e das solidões do Norte; — Le Sueur, vive no meio de uma grande capital, á beira de uma côrte ostentosa, isola-se entre os Chartreux, o seu pincel parece embeber-se nas bran-

das claridades coadas pelos vidros das capellas e nas odorosas alvuras do incenso queimado nos altares; a sua inspiração tem a melodia de certos canticos sagrados e se não dá aos seus personagens e aos seus episodios, o velho fundo de ouro, parece traduzir-lhes no colorido brando, casto, melancholico, em que os envolve a nostalgia do quietismo da Bemaventurança no meio da curta peregrinação terrena. O Raphael francez! Com quem elle menos se parece, de quem elle mais se distanceia é de Raphael. Se o comparassem com Fiesole, se lhe chamassem Murillo, ainda alguma rasão teriam! Dos seus quadros, tres principalmente me impressionaram; foram:

«S. Paulo em Epheso», pelo cunho especial de composição: representa o Apostolo prégando e muitos homens queimando e rasgando os livros da velha philosophia e das artes subtis. Um escravo procura atear a fogueira soprando-a. Ah! Chartreux!

«Raymond Diocres respondendo depois de morto» um episodio da fabula religiosa de Diocres, consagrada no officio de S. Bruno, mas expurgada d'elle pelo breviario de Paris em 1607, e do breviario romano de Urbano VIII. É uma egreja. Está-se no officio funebre, e o defuncto ergue-se, dizendo as palavras da lenda; — o assombro está admiravelmente expresso,

e a «*Morte de S. Bruno*», um dos melhores quadros de Le Sueur incontestavelmente.

Estas duas ultimas composições pertencem áquella especie de poema pictorico, — um grandioso poema, — a «Historia de S. Bruno», que Sueur pintou para o mosteirosinho dos Chartreux, a sua Thebaida artistica da *Rue d'Enfer*. Onde me deitaria porém este escripto se me pozesse a fallar de Le Brun,

de Jouvenet, cuja «Ressurreição de Lazaro» me deteve bastante tempo, de Valentin, de Coypel, de Mignard, cuja «Virgem do Cacho» é encantadora como uma Virgem de Murillo, de tantos outros emfim, etc. Só o Loreno, o Claude Gellée, o feiticeiro que fixa todas as cambiantes, todos os effeitos da luz, que retrata tão admiravelmente as transparencias aquaticas, os longes e as umbrias, o pobre Gellée que tão calumniado ha sido pelos seus imitadores estravagantes, só este, que longo registro de impressões me está exigindo!

Mas o Loreno é uma excepção, ou uma despedida.

As composições theatraes, hypocritas, ostentosas, dominam a Arte franceza e quando Watteau e Greuze apparecem, chamando-a ao sentimento da natureza e da sobriedade graciosa, ella explora esta nova tendencia como um refinamento de luxo, sem consciencia, sem enthusiasmo; disfarça-se em pastorinha de Salão como Maria Antoniette; lança-se no madrigal artificioso como uma velha sensual que procura novos estimulantes para a sua impudicicia no disfarce da ingenuidade e da singelleza.

Ah, Watteou não é inculpado. Elle não resgata completamente talvez, a deploravel convenção do seu *pastoril* com a harmonia do seu colorido, com a facilidade e franqueza do seu desenho, com a vida que espalha nas suas paysagens e nos seus episodios.

Greuze é mais burguez, mas mais verdadeiro tambem. O reinado da burguezia está proximo. Eu conhecia muitas gravuras dos quadros de Greuze: a do «Pae de familia explicando a Biblia», por exemplo.

«A noiva d'aldea,» «A maldição paterna,» o «Fi-

lho punido,» pareceram-me primores onde se póde estudar bem o caracter dramatico, gracioso e naturalista de Greuze.

Seria um estudo curioso o da influencia da grande Revolução na pintura. A Arte é uma expressão social, é o homem junto ás cousas, e cousa alguma succede nas relações historicas como nas relações naturaes que deixe de imprimir o seu rasto luminoso ou o seu rasto negro, no firmamento da Arte. Se fosse necessario um exemplo a nossa epocha era-o e decisivo.

No meio de uma multidão notavel de meteoros e satelites de diversissima grandesa e de variedissima intensidade de luz: — Vicent, Suvée, Saint-Ours, Regnault, Peyron, Perrin, Lusurier, Févre, Boilly, Drouais, Hannequin, Fabre, Benoist, Langlois, Cochereau etc., — as tellas de David, da Vigée Brun, de Prudhon, de Vernet, de Lethiere, de Girodet, de Gérard, de Guérin, de Gericault, de Léopold Robert, não podiam deixar de me deter na rapida inspecção.

David, (1748-1825) póde dizer-se com segurança, que abre uma epocha nova.

É a Revolução na Pintura. Antes até que a Revolução desça da doutrina ao facto, da idéa á formula, David lança no festim luxuoso, galante, hypocrita, da arte franceza os seus *Horacios*, simples e grandes como o Sacrificio, o seu *Belisario*, mendicante, velho, cego, triste, a sua *morte de Heitor*, o seu *Brutus*, («Os lictores trazem a Brutus os corpos de seus filhos») o seu fero republicano, severo como o Dever, envolto na sombra da estatua da Patria, terrivel como a hora que se aproxima.

Porventura é para lastimar que David deixasse de acompanhar Bonaparte ao Egypto para fazer o combate de Romulus e Tatius («As Sabinas»), mas não é curioso que em 1814 lhe viesse a inspiração do episodio das Thermopylas? Aquelle homem que abre na rocha a lendaria phrase:

«Estrangeiro, vae dizer aos Lacedemonios que morremos aqui por obedecer ás suas ordens.»

não faria alguma vez curvar a cabeça de Luiz XVIII, a cuja collecção veio a pertencer o quadro?

David formou-se em Roma, e ali volveu como quem volve á fonte que achou mais pura, sob a influencia da nova critica da antiguidade que Lessing e outros encetavam, e das sympathias e curiosidade de que a historia das velhas republicas gregas e romanas enchiam os espiritos da sua epocha. Foi partidario de Robespierre e amigo de Bonaparte. A velha arte imprimiu-lhe uma correcção esculptural de desenho; a torrente tempestuosa dos acontecimentos forneceu-lhe no seu realismo terrivel uma inspiração dramatica natural e facil.

O antigo, e o não antigo romano sómente, mas o grego antigo, — as origens, — absorveram-n'o. Se porém esta preoccupação feita systema, este enthusiasmo, convertido em ensino, o levaram á paronymia archaica e emphatica, e á viciação da verdade da Arte, que tem por primeira condição a sua contemporancidade: elle imprimiu tambem um cunho profundo de sobriedade e de harmonia á pintura franceza.

Girodet, Gros, Leopold Robert, são seus discipulos.

Girodet, não traz elemento novo á tradição do mestre: a sua «Scena do Diluvio», que teve o primeiro premio no concurso de 1810, com prejuizo

até das «Sabinas» de David, deixou-me frio como se fosse a paraphrase academica de um grande drama.

É Shakespeare, traduzido por Vigny, quando muito. O «Atala no tumulo», é que me pareceu realmente um primor de originalidade: ha ali realmente a doce melancholia da phrase de Job, inscripta n'um rochedo á beira da sepultura de Atala: «Passei como a Flôr, e sequei como a relva dos campos.»

De Gros, costuma dizer-se que o prejudicou a affeição, a obediencia, por assim dizer, filial, por David, que constantemente lhe aconselhava a abandonar *les sujets futiles et les tableaux de circunstance*, e a dedicar-se á grande pintura historica.

É muito conhecido o seu quadro magnifico: «Os pestiferos de Jaffa». Representa a visita de Bonaparte ao hospital improvisado, n'uma mesquita em 11 de março de 1799.

É uma scena medonha, e de um realismo audacioso, que obedece comtudo á comprehensão ou á preoccupação da grandesa classica da Arte.

É o que acontece tambem em Leopold Robert.

Parece-me porém, que teem sido exagerados na injustiça, os que nunca visitaram a Italia, e sobretudo Veneza, Florença e Roma, e o accusam de fazer demasiadamente á custa da natureza e da verdade, versos antigos sobre assumptos novos.

Eu tambem antes de atravessar a peninsula italiana, parecia-me pelas reproducções que víra dos camponios de Robert, que elle representava antes o Olympo disfarçado na rude vida dos campos, do que a vida real e contemporanea.

Ha, defeito, alguma cousa de verdade n'isto, mas é certo que a gente encontra a miudo na Italia ty-

pos, fórmas e scenas que explicam e justificam Leopoldo Robert, sem prejuizo da sua educação e influencias classicas, comtudo.

Demais, em materia de colorido, Robert é para mim um dos pintores mais verdadeiros da França.

Gericault (1791-1824) é um mestre que póde medir-se com David, e que é um revolucionario como elle: revolucionario contra elle, até.

Parece-me que a sua grande obra não está ainda completamente explicada, apesar do recente e bello livro de Chesneau: *Les Chefs d'Ecole*. Elle chama a Arte para a realidade contemporanea, e para a verdade naturalista.

A sua obra prima: «*A jangada da Medusa*, tão mal apreciada a principio, deixou-me uma impressão profunda.

Ah, não é a arte academica, pautada, fria, archaica, mergulhada na exploração da mythologia e da velha historia, a que vemos ali n'aquelle episodio dramatico, terrivel, n'aquelles vultos convulcionados pela fome, pelo desespero, por uma morte horrivel, por uma anciedade angustiosa!...

O «official de caçadores a cavallo da guarda imperial na occasião de uma carga», o «Couraceiro ferido», as scenas animalistas, completam a feição caracteristica de Géricault.

Isabel-Luiza-Vigeé-le-Brun (1755-1842) parece-me um rebentão de Greuze, rebentão magnifico de certo: a sua «A Paz trazendo a Abundancia», e o «Retrato de M.^mo^ Le Brun e de sua filha», retrato um pouco *recocó*, foram os que mais me prenderam a attenção nos seus seis quadros do Louvre.

O Museu do Louvre, tem mil oitocentos e trinta

e tantos quadros, não incluindo a bella collecção que lhe legou La Caze, composta de duzentos e setenta e cinco.

Dos primeiros, seiscentos e sessenta são francezes. Nos quinhentos e tantos italianos, figuram Cimabue, o velho patriarcha com a sua «Virgem dos Anjos», Giotto, com o seu «S. Francisco, recebendo os stigmatas» e outros, Fiesole o *angelico* Fiesole, com o explendido «Corôamento da Virgem, etc.» Gaddi, Vinci com uma bella copia da sua *Ceia*, attribuida a Marco d'Oggione, Sanzio com dez dos seus primores, e Ticiano com dezesete dos seus, Tintoreto, Perugino, etc. etc.

Os representantes hespanhoes são poucos, mas dos primeiros: Morales (attribuido), Murillo, com duas das suas mais admiraveis Conceições, com a sua Virgem do Rosario, uma Santa-Familia, dez primores emfim, entre os quaes o «Moço mendicante catando-se»; — Ribera com a bella «Adoração dos Pastores»; Velasquez com tres retratos e uma reunião de treze, nos quaes apparecem o do pintor ao lado do de Murillo etc.

As escholas allemães, flamengas e hollandezas finalmente, contam, ali, seiscentos e tantos quadros, entre os quaes a celebre e magnifica «Virgem do doador; de Van Eyck, Cranack, Matsys, oito retratos de Holbein, dois preciosos Memling, varios Van Dych, Rembrandt, a espantosa galeria de Maria de Medicis, de Rubens, além d'outros do mesmo, emfim Orley, Moro, Breughel, Jordaens, Cuyp, Bot, Ostade, Teniers, Berghem, Ruysdael, Hobbema, Mengs etc. etc.

III

MUSEUS DE MUNICH

(UMA REGENERAÇÃO ARTISTICA)

Seria difficil dar uma idéa exacta das Propyleas de Munich, n'uma narração como esta ao correr da penna.

É mais ou menos conhecida a Propylea atheniense, o portal ou o portico da Acropole, da qual disse Pausanias, que era a obra mais explendida que se tinha feito até ao seu tempo.

Sabe-se tambem, que Calonne, inspector geral das finanças de França, desejando dár ás portas de Paris um caracter monumental, adoptou o estylo da propylea para as barreiras, e que este projecto começou a ser realisado por Ledoux, um pouco extravagantemente.

As Propyleas de Munich, porém, são pura, e simplesmente, um monumento commemorativo, honorifico, como uma estatua, uma columna, etc; um monumento, em summa, á gloria da Grecia, aquella *alma parens* da arte e da civilisação moderna; monumento perfeitamente grego; completamente grego, na fórma, nas inscripções até, na harmonia das proporções, na simplicidade magestosa do estylo, no

primor esculptural da decoração e da execução; especie d'arco triumphal arrancado pela erudição ás ruinas da grande arte hellenica e levantado á gloria d'ella: um vasto portico de seis doricas, avançando do corpo central do monumento e terminando no severo establamento com os respectivos triglyphos, e no frontão elegante da ordem, cujo tympano enchem magnificos relevos allegoricos; duas torres quadrangulares, abertas a dois terços da altura n'uma especie de galaria de pilares, fimbrada por formosos relevos, e em baixo em grandes portas rectangulares; internamente, um largo vestibulo dividido por columnas como o da Acropole, a mesma simplicidade grandiosa de decoração e construcção, em summa. O monumento estende-se d'um a outro lado da rua, que vae terminar na Stigelmayerplatz, em frente do caminho de Nymphenburg.

Luiz I, o rei artista, o amigo de Gœthe e de Klenze, á voz do qual a antiguidade pagã e a arte christã, a edade Media e a Renascença, entornaram sobre Munich tantas maravilhas, pelas mãos dos primeiros artistas allemães, Luiz, foi um dos primeiros campeões coroados da liberdade e da regeneração da Grecia, á qual deu um rei da sua familia, mettendo-lhe talvez nas mallas uma edição da Illiada em vez d'um directorio de governo, desejando-lhe porventura, que fosse antes um successor de Pericles, do que o fundador d'uma serie de reis constitucionaes.

Restaurador na Arte, onde uma restauração pode ser uma insuflação de vida, o realento d'um progresso, o seu erro foi querer tambem ser restaurador na Politica, onde as restaurações são fatalmente retrocessos. Por isso, a sua obra d'artista sobreviveu á sua obra de politico. Inaugurando no seu paiz

um movimento, que não se extinguiu ainda no mundo ideal da Sciencia e da Arte, essa mesma corrente caudalosa que elle fez brotar no Sul d'Allemanha, como novo Moysés, elimina e supplanta a outra, a da restauração politica. E a rasão é simples: Avocando a Arte e o Estudo do Passado, abriu uma fonte de progresso, denunciou um caudal que corria perenne, incessante, para o Futuro, que não estagnava, que tinha um curso fatal, que se alguma vez parecia afundar-se nos areaes revoltos d'um deserto, ou nas trevas densas d'uma noite das muitas que a Historia conta, era para irromper mais além, impetuosa, fecundando com os nateiros das suas inundações as largas planices e as fortes nacionalidades. Luiz I, cavou com o sceptro,— abençoado o sceptro que se faz enchada!— na terra que os rulos d'uma torrente subterranea estremeciam já, e a torrente irrompeu.

Na Politica o caso era outro.

Luiz, se avocava o Passado, era para fazer retroceder esta corrente, que se chama o Progresso, para um ponto onde elle supponha a fonte: este ponto era a politica catholica dos seus antecessores. O absurdo era evidente: a corrente retroceder, era não haver corrente. Se a fonte secava, a agua estagnando, produziria o pantano. Se a fonte continuava a correr, o pantano transbordaria por força.

Ora exactamente, avocando o Passado, Luiz avocava a Critica e a Critica patenteava o Progresso. Luiz não era até, senão a encarnação, no Sul, d'aquelle espantoso *Sturm und Drangperiode* que produziu os Lessing, os Herder, os Wieland, e teve a sua manifestação mais completa no pantheismo critico de Gœthe.

Disse já alguem, creio, que o espirito do grande

Wolfang, parecia pairar sobre Munich. É certo que no meio d'aquella especie de glorificação plastica das artes de todas as opochas, eu lembrei-me muitas vezes d'aquelle opulentissimo e vigoroso espirito que pôde reunir em si o culto de todos os tempos, o ideal de todas as paginas da historia da Humanidade.

D'um e d'outro lado do monumento á Hellada Gloriosa, e perpendicularmente á linha do seu desenvolvimento, estão dois grandes edificios que formam com elle, não só uma formosa harmonia architectonica, mas uma harmonia critica; um vasto edificio rectangular, interrompido ao meio por um prostylo de columnata jonica terminada em frontão: é o Glyptotheco, ou museu de esculptura, em face do qual se desenvolve outra construcção semilar, de prostylo corynthio, que é o Palacio da Exposição de Bellas Artes *(Kunstausstellungs-Gebaude)*. A idéa da construcção d'ambos os edificios foi do rei Luiz; do primeiro foi architecto, Leão de Klenze, do segundo Ziebland. A obra de Klenze é rigorosamente uma gloria de estudo, de sentimento artistico e de critica. Como não se tratava d'um monumento simplesmente decorativo ou honorifico, como a construcção tinha uma finalidade pratica essencialmente moderna e devia satisfazer a determinadas condições e necessidades de illuminação, d'harmonia, de segurança, de espaço, para que fosse um digno Pantheon das maravilhas da arte antiga e uma officina de estudo; Klenze não encontrava na velha architectura, modelo a reproduzir: a sua obra tinha de ser e foi uma obra original. Esta originalidade consiste na admiravel combina-

ção da construcção romana com a decoração grega, e na perfeita applicação d'esta alliança ao fim pratico e moderno do edificio. Como diz o professor Reber, «Klenze tratou de provar que o corpo do edificio romano sustenta maravilhosamente a puresa e a delicadesa da ornamentação grega, e que a elegancia e a perfeição das fórmas d'esta, se associam muito bem á solidez e ao merecimento pratico da arte latina.»

O vestibulo central, especie de pronaus, como os das edificações classicas, ao mesmo tempo que dá a esta um aspecto estheticamente grandioso, concorre poderosamente para a illuminação do interior e para que se satisfizesse a obrigação de evitar as janellas nas fachadas principaes, que foram substituidas por nichos absidiaes convenientemente emoldurados,—zotheca—como diziam, creio, os antigos, e abertos entre as pilastras de capitel, — modelo da Asia-Menor, — que, na fachada principal, debruam as duas asas. N'estes nichos estão varias estatuas mythologicas e historicas, modelladas por Haller, Schaller, Schopt, Windmann, Brugger etc., entre as quaes se veem as dos representantes da Renancença na Esculptura: Ghiberti, Donatello, Vischer, Miguel Angelo, Cellini, J. de Bolonha, e os da esculptura moderna: Canova, Ranch, Thorwaldsen, Tenerani, Gibson, Schwanthaler. O tympano do frontão, — plano de M. Wagner e obra de Haller, Leeb, E. Wagner, Bandel, Sanguinetti, Schwanthaler, — é um primor, a maior bellesa decorativa do edificio, e representa Minerva, não de lança em punho, mas com o ramo d'oliveira, tendo a um lado as figuras do modelador, do cinzelador, do decorador, do pintor de estatuas, cada um dos quaes trabalha n'uma estatua

da Esperança, e do outro lado, o fundidor, o esculptor em pedra, o esculptor em madeira ou entalhador, o oleiro, finalmente. A fachada frontal é feita de marmore de Untersberg, excellente marmore em terra onde tão pouco apparece. Untersberg é uma pedreira proximo de Salzburg. O pavimento das salas é em marmores de Fussel e da Franconia, em mosaico de cores diversas, como o *pavimentum sectile* da antiguidade, e as paredes, imitando no estuque os materiaes usados pelos romanos, com as suas diversas cores, harmonisam-se com o caracter dos monumentos, expostos em cada sala.

Se faço este esboço de descripção é para dar uma ligeira idéa, ao menos, do profundo espirito critico que preside a taes edificações, na Allemanha, e em especial em Munich. Os museus de Munich, — o Glyptotheco, os Pinacothecos etc. — são inegavelmente os melhores typos d'estes estabelecimentos : n'elles a arte moderna, mas a arte como ella deve ser n'uma epocha em que o espirito scientifico e a critica são os reguladores, sabe prestar uma homenagem condigna á tradição e á gloria da arte antiga. Fora-me impossivel porém, dar aqui um esboço, que fosse, das opulencias acumuladas n'aquelles quatorze salões. Só a sala dos Eginatas, onde estão reunidas estas famosas reliquias da arte archaica, daria um livro mais, a juntar á bibliotheca, que o seu estudo tem produzido.

Estas pedras truncadas, — marmores de Paros, — descobertas no começo do seculo na ilha de Egina, entre as ruinas d'um templo que por muito tempo se suppoz ser um Panhellenion ou dedicado a Jupi-Panhellios, e que parece demonstrado ter sido um templo de Minerva; compradas por Luiz I, então

ainda principe hereditario, vieram fazer uma revolução na historia da arte grega, e suscitar acaloradas discussões entre os archeographos. Em Portugal, onde a historia da Arte é perfeitamente despresada, nada d'isto se conhece, e uma ligeira referencia á eschola de Egina, para a qual, como muito bem diz Fortoul, Winckelmann, se a tivesse conhecido, teria reservado a denominação de angular que deu á de Phydias, uma ligeira referencia que eu fiz a essa eschola, para indicar a corrente de tradições da arte grega, n'aquelle comico concurso do Curso superior de Lettras, a que tive a fraquesa de concorrer, foi tomada como uma estravagancia pedante.

Antes porém de se chegar á sala dos Eginatas, passa-se pela dos *incunaveis* ou dos mais antigos restos da Arte, entre os quaes se veem alguns curiosos monumentos etruscos, e antes da sala dos *incunaveis* estão as salas egypcia e assyria: a disposição das collecções acompanha a classificação critica baseada no principio historico.

Assim é, que partindo da sala assyria, vae-se acompanhando a evolução artistica, mais ou menos caracteristicamente representada, até á sala dos Modernos, onde dominam: Canova com dois *Páris*, Thorwaldsen com um *Adonis*, e um *Luiz*, Danacker: *Frederico Victorioso*, Ranch, Treund, etc.

É um progresso ou uma decadencia este termino? É uma hesitação: extingue-se o velho ideal e não está definido e formado o ideal novo. Perante o cahos da sociedade moderna, a Arte, immerge-se no que, de longe, se lhe afigura aurora serena, ou vae moldando os vultos que o manto inconsutil da Historia envolveu já, em quanto não tem no meio proprio, elementos para reconstruir outros

vultos, e forças para arrancar o fogo de novas anroras, como Promotheu, ao Olympo ideal da consciencia d'hoje. Ah! mas quantas scentelhas não tira ella, já, dos marmores obscuros e desordenados d'este cahos?...

Alem da opulenta collecção de esculpturas, do Glypthoteco, Munich possue uma bella collecção de reproducções, em gesso, de primores que não pôde obter no original: as Venus de Médicis e de Milo, a Minerva de Valletri, o Laocoonte, o Apollo de Belvedere, o Hercules Farnesio, as portas do Baptisterio de Florença, os relevos do Parthenon, os apostolos de Vischer (Nuremburg) etc. É o museu especial da Academia das Bellas Artes (*Academie der bildenden Kunste*), fundada por Maximiano José III, pela ultima vez reorganisada por Luiz I, recentemente dirigida por Kaulbach, um dos maiores artistas contemporaneos, e alojada no edificio da Academia das Sciencias cuja collecção de fosseis é considerada das primeiras que existem. Estes museus de gessos ou reproducções são muito usados na Allemanha, na Inglaterra, nos Estados Unidos, e em toda a parte onde se estuda e se presa seriamente a Arte. Quando não se possam ter os originaes que se tenham, ao menos, as copias.

Em Portugal nem copias nem originaes!

O Palacio da Exposição de Bellas Artes, em face do Glypthoteco, é um grandioso edificio em harmonia com aquelle, aberto tambem em prostylo, mas corynthio, com um soberbo frontão decorado por Schwanthaler: correspondendo ao tympano do Glypthoteco, o do Palacio da Exposição representa a Baviera, ao centro, distribuindo corôas ao

architecto, aos pintores de historia, de genero, de porcelana, de vidro, ao esculptor, ao fundidor, ao gravador de medalhas. O Palacio é destinado ás exposições, para venda, das obras dos authores vivos. Ali vi quatrocentos e tantos quadros, e muitas esculpturas, planos etc., de todos os generos, escholas e preços.

Incontestavelmente a pintura bavara apresenta notavel e sadia florescencia.

Nós estamos costumados a julgar da situação da arte contemporanea somente pela da arte franceza: as suas decadencias e as suas glorias, as suas feições dominantes e os protestos isolados que do seio d'ella se elevam, não somente nos preoccupam nas nossas criticas, mas dirigem-nos nas nossas sympathias e aspirações. É o que acontece, por exemplo, na velha e confusa questão do *realismo* artistico.

Graças, principalmente, ao bello livro de Prodhon, nunca se falla aqui em realismo pictorico que não se ouça o nome de Courbet, entre applausos ou entre chascos. Os applausos representam, mais uma aspiração, do que uma comprehensão; os chascos, então, não representam cousa alguma, a não ser que por alguma cousa se queira tomar a ignorancia ridiculamente insolente de certos fazedores de phrases: machos e femeas. Era já tempo porém de ver um pouco mais longe e um pouco mais fundo.

A arte do Norte, — allemã, hollandeza, ingleza, etc., — não perdeu a tradição do seu profundo e caracteristico *naturalismo*, feição criticamente mais ampla do que a fixada pelas theorias um pouco vagas do realismo artistico, e tanto mais ampla que abrange e encerra o realismo verdadeiro.

Dos quadros que vi na Exposição, lembro-me ainda com sympathia d'um Ang. Niedmann, representando um grupo de creanças rodeando a avó; um Alp. Spring: «*In der Kuche* (Na cosinha) um *Politiker*, de Carl Kronberger, um Gabriel Hackl: «*Das wunderkind* (A maravilha: uma creança, sobre uma mesa, toca rebeca; a familia em volta, desvanecida pelo talento do pequenino musico); um Max. Kalteumoser: *Wurfelspieler* (Duas raparigas lendo uma carta); «*Der neue Roch* (um pequeno que veste, cheio de jubilo, casaco novo) por Fritz Siemeg etc.: scenas encantadoras, ingenuas, intimas, naturaes, tratadas com muito amor e com muita firmesa.

Hermann Baisch, pareceu me excellente animalista.

Em Lisboa appareceram ha tempos algumas pequeninas reproducções em photographia, de varias composições d'aquella deliciosa pintura *intima*, popular, domestica, deixem chamar-lhe assim.

Passaram desapercebidas. Eram: *Die Zerrissene hose* (os calções rotos), *Erwartungsvoll* (a espera), e *Stillvergnugt* (a satisfação), de H. Kretzschmer, *Grossvaters liebling* (a querida do avo) de Meyerheim, outros de Hall, Dejunghe, Wickenberg, Waldmuller, Josquin, Kindler. D'este ultimo, uma das mais formosas que conheço é *Die beiden Wachter* (os dois guardas): representa a entrada d'um casalinho rustico; a familia foi para o trabalho e entregou a guarda da casa a um rapasito e a um pequeno cão; a creança sentada nos degraus da casa adormeceu e o canito, junto d'elle, vigia, com uma certa expressão de firmesa e de responsabilidade, admiravelmente realisada pelo pintor.

Mas os dois grandes museus de pintura que Munich possue e que toda a Europa admira são os Pinacothecos, o velho Pinacotheco *(alte Pinakothek)* e o novo Pinacotheco (*neue Pinakothek)*, enormes e originaes edificios collocados pararellamente em formosos parques, d'um e outro lado da *Theresienstrasse;* o primeiro, obra de Klenze, por ordem de Luiz I: vasto palacio romano, contendo em 10 salões e vinte e tantos gabinetes, perto de 1500 quadros de todas as escholas, além de 23 *loggi*, decoradas á imitação das do Vaticano, d'uma collecção de 300:000 gravuras desde a invenção d'ella, 9:000 desenhos originaes, muitos esboços e aguarellas dos grandes artistas; d'um museu ceramico etc.; — o segundo, fundado tambem pelo rei Luiz, e planeado por Voit, exteriormente decorado por enormes frescos esboçados por Kaulbach e pintados por Nilson, representando a regeneração da arte allemã: é o Pantheon das modernas glorias d'esta.

No primeiro, a velha eschola allemã abre a galaria por duas salas onde se encontram varios Duder, Wohlgemuth, Holbein, Cranach, Van-Eych (a formosa Adoração dos Magos etc.), Coxia, Ang. Kaufmann, Oefele etc.

Seguem-se:

A eschola Hollandeza dos seculos XVI e XVII, representada por Van-Dych, Campaigne, Rembrandt, Snyders, Breughel etc.

Uma sala completamente dedicada a Rubens: 48 producções da prodigiosa fecundidade de Pedro Paulo.

A eschola flamenga: Novo Van-Dych, Berghen, Teniers Wynauts, Ruydael, Jordans, etc.

As eschola hespanhola e franceza: quatro deli-

ciosos Murillo, Velasquez, Ribera, Poussin, Claude le *Lorraine*, Lebrun etc.

Tres salas da eschola italiana: Carrachos, Ticianos, Dolce, Tintoreto, Veroneso (entre os quaes: a «Mulher adultera», uma Sacra-familia etc.) Zamperi, Raphael (uma Sacra familia, um retrato etc.), Perugino, Carravagio, Julio Romano etc. Nos gabinetes, Rubens tem ainda 39 quadros, entre os quaes os esboços da Vida de Maria de Medicis, que vimos no Louvre, etc. Durer, apresenta uma admiravel Dolorosa etc., Rembrandt a «Historia de Christo» (6 q.), etc.

Antes d'entrarmos no Pinacotheco Novo, relanceemos a vista pelos collossaes frescos de Kaulbach e de Nilson, que o decoram exteriormente.

O fresco, tem sido em Munich objecto de profundo estudo e constitue um ramo artistico pouco conhecido e cultivado no occidente. Teremos ainda occasião de fallar n'isto.

Os *frescos* d'aquelle museu são a glorificação do movimento artistico inaugurado por Luiz I, e teem um caracter perfeitamente realista. Figuram diversas allegorias e episodios: Luiz I rodeado de artistas e de sabios, descendo os degraus do throno para examinar os modelos da velha arte; — a labutação dos artistas em diversas obras e especialidades: architectura, esculptura, pintura em tella, em vidro, em fresco, em porcelana etc.; — festa dos artistas, os quaes coroam a estatua do rei; — fundição da estatua collossal da *Bavaria*.

Uma das allegorias mais curiosas, é a que representa o combate contra o mau gosto do tempo, a regeneração da Arte. As Graças estão presas e ajoujadas n'uma caverna sobre a qual se ergue um monstro de tres cabeças humanas decoradas de chinós; este cavalheiro é o Mau Gosto que pre-

dominava: uma cousa como o nosso periodo Arcadiano ou Academico.

Salvo o devido respeito, aquellas tres cabecinhas emperucadas lembraram-me umas taes que ainda temos por cá.

Contra ellas,— as do fresco, — caminham da esquerda e da direita, com os instrumentos das suas profissões alçados, em attitude ameaçadora e indignada, varios sabios e artistas, os criticos, os pintores, os architectos. Vão libertar a inspiração, a tradição gloriosa e pura, a Arte, em summa, que o monstrosinho tem presa e opprimida na cochichola da sua lithurgia pedante e falsa. As figuras dos libertadores são verdadeiros retratos: Asmus Carstens, Torwaldsen, Winckerman, Cornelius, Overbeck, Veit.

A galaria pictorica compõe-se de cinco salões, uma pequena sala de retratos, e quatorze gabinetes dispostos ao longo dos salões. Ali póde estudar-se a florescencia modernissima (sec. XVIII e XIX) da Pintura allemã do Sul, e eu quizera poder transplantar para aqui todas as impressões, todas as idéas recebidas, todas as rectificações e confirmações sugeridas, no meio d'esta opulenta affirmação d'uma Arte, da qual mal nos chegam, ás vezes, deficientissimas indicações.

Logo nas primeiras salas, um quadro de Carlos Schorn, — quem conhece entre nós este nome? — e outro de Kaulbach, impressionaram-me profundamente.

Lembram-se d'aquellas palavras espantosas do Genesis?

.... *rupti sunt omnes fontes abyssi magnæ et cataractæ cœli apertæ sunt:*

.... *et quæ prævaluerunt nimis super terram: o*

pertique sunt omnes montes excelsi sub universo cœlo...

«E as aguas cresceram prodigiosamente e os montes mais altos que ha debaixo do ceu foram cobertos por ellas...: — o quadro do grande artista de Dusseldorf é isto; *O Diluvio.*

A multidão refugiou-se no cume d'um rochedo, em volta do qual crescem, implacaveis, as aguas do Castigo.

Um chefe, rodeado pela familia e por alguns soldados que o defendem das supremas vindictas populares, ameaça com os punhos cerrados, cheio de desespero e de colera; as mães afflictas, furiosas, mostram aos soldados os cadaveres dos filhinhos, outras torcem os braços e fitam angustiadas, o horisonte; um marido, louco de terror, procura desembaraçar-se da esposa e dos filhos que o estreitam; os sacerdotes, insultados pela turba, levantam os idolos para fazer parar as aguas, ou atiram-n'os a ellas, descrentes e colericos; um avarento estende as garras para o collar de um cadaver; as prostitutas esperam a morte, caladas e sombrias, e ao longe fluctua tranquillamente a Arca, cerrada, muda, fatal.

Vehementer enim inundaverunt: et omnia repleverunt in superficie terræ: porro arca ferebatur super aquas.

Tudo se afunda ali; a angustia, o supremo desespero despedaça tudo: a crença, a tradição da authoridade, o amor do marido, do irmão, do pae. Por uma profunda delicadesa de sentimento e de intelligencia, que indica uma profunda comprehensão psychologica, Schorn, só uma idéa, um sentimento collocou mais alto do que a idéa de Deus, do que os sentimentos todos: é o amor de Mãe.

Ah! Jehovah terrivel, implacavel, vingativo! tu podes submergir montanhas e realesas; o teu capricho ou o teu sombrio humor, póde esmigalhar as espheras; mas ha uma coisa que é mais forte do que a tua colera, que sobe mais alto do que as aguas com que cobres os mais altos montes: essa coisa é o que tu não tens, é o que foi necessario que viesses um dia pedir emprestada a uma pobre mulher da Judea; essa coisa é o amor de Mãe. Como tu és pobretão, meu velho!

Sentiu isto Schorn? E' provavel que não; é quasi certo até. Em todo o caso o seu quadro denuncia uma concepção trabalhada e amadurecida; a composição é d'uma harmonia e d'um vigor extraordinario, e as figuras indicam uma notavel firmesa. Schorn morreu, antes de o concluir.

O outro quadro, — o de Kaulbach, — é a «Destruição de Jerusalem.»

O mesmo terrivel velho que dissera ás cataractas do ceu: «Abri-vos,» exclamou n'outra hora de mau humor:

«Uma terça parte d'este povo será queimada, outra terça parte cahirá pela espada, e a ultima parte será espalhada aos quatro ventos.» O povo em questão era o *povo escolhido*. Sabem isto. Foi encarregado de cumprir esta sentença arithmetica, o romano Titus, e o quadro representa magistralmente o cumprimento. Isaias, Jeremias, Ezechiel e Daniel, entre nimbos, no alto, indicam nos livros a terrivel sentença, e são precedidos pelos anjos apocalypticos que maneam gladios flamejantes; em baixo: ruinas, fogo, uma scena medonha; mulheres esfomeadas mordem os braços; creanças mortas, assassinio, lubricidade doida; saque, embriaguez etc.; junto do templo, — *do qual não ficará pedra*

sobre pedra,—os dois chefes hebreus, esperam impavidos, Titus; este apparece ao fundo, — fatal como a propria Fatalidade;—a um lado demonios alados vergastam e expulsam Ahasfer; do outro uma procissão caminha tranquillamente, guardada por anjos, conduzindo o calix da Graça, indicando, em summa, a regeneração futura.

Não ha n'estas composições uma certa grandesa original, um vigor, uma exuberancia conceptiva, destacando-se caracteristicamente na historia da Arte contemporanea?

Guilherme Kaulbach ou Wilhelm Kaulbach, é um dos mais gloriosos filhos da eschola de Dusseldorf, filho em quem as aguas das fontes primitivas da Arte não afogaram o espirito e a tradição germanica. O seu genio original: — alliança harmoniosa de Albrech Durer e de Miguel Angelo,— denunciado a toda a Europa artistica pela famosa composição, *A casa dos doudos*, desdobrou todos os seus recursos de vigor conceptivo, de valentia e primores de execução na *Destruição de Jerusalem*, que Fourtoul, menos feliz do que eu, viu apenas no esboço, e saudava já como obra extraordinaria, *à laquelle* — dizia elle, —*je ne pouvais m'arracher*.

Dois outros patriarchas da novissima arte allemã, me demoraram tambem a attenção: Frederico Overbeck e Henrique de Hess.

Henrique de Hess, natural de Dusseldorf, como Schorn, e membro d'uma familia de artistas, é pagão sem deixar de ser profundamente medievico; reune com uma admiravel firmesa, a graça e a fé; soube envolver n'aquella os vultos magestosos e ataraxicos do Bysantino, e acender n'esta a delicadesa graciosa da arte grega. E' n'outros monumentos de Munich, na egreja de Todos os Santos, por exem-

plo, que deve estudar-se o seu caracter artistico, mas o grande retabulo que se vê no Pinacotheco é um indicio eloquente: representa a loura Virgem com o Menino, n'um throno, tendo aos lados quatro Doutores da Theologia e em baixo prostrados os padroeiros das quatro formosas egrejas que o catholicismo artistico do rei Luiz ergueu.

Overbeck, — outro patriarcha e dos maiores, — que segue Raphael sem deixar de lembrar Hemling, — tem aqui uma encantadora *Sacra familia.*

Outra composição:— *A Italia e a Allemanha,*— sob as figuras de duas mulheres sentadas e abraçadas no meio d'uma formosa paysagem, — representa expressivamente o caracter artistico de Overbeck: fundo teutonico, aspirações italo-classicas, alliança que esconde uma hesitação.

Overbeck, — é sabido, —foi o chefe d'aquella peregrinação d'artistas allemães que veio pedir á Italia o baptismo e a cathequese da nova florescencia da Arte. Uma chefia se sobrelevou em breve á de Overbeck: foi a de Cornelius, e atraz d'estes vultos heroicos, não é difficil perceber a opulenta individualidade critica de Winckelmann, mal compreendida umas vezes, esquecida outras, nos enthusiasmos e nas preoccupações, um pouco mysticas, dos primeiros renovadores.

Procurando reatar o movimento artistico á evolução interrompida da Arte Christã; mergulhando, cheios de fé e de força, na tradição neo-catholica, os patriarchas da nova Arte davam-lhe, — na opinião de muitos, — uma direcção fatal, archaica, que a conduzia á reproducção, á imitação esteril, a uma especie de morte por atonia: exactamente á solução d'impotencia que o proprio Winckelmann denuncia-

ra nos trabalhos de regeneração do tempo dos Antoninos.

Viardot, um dos primeiros criticos d'arte contemporaneos, chegou até a considerar esta solução, como irremediavel. Elle suppõe a arte franceza depois de David, realisando sob uma direcção *progressista*, em harmonia com as idéas, a renovação que segundo elle, a arte allemã, procura realisar n'uma direcção *retrograda*, mas ao passo que Viardot, apesar de francez, não pôde apontar uma serie de progresso positivo, fecundo, grandioso, na arte do seu paiz; elle proprio, pouco depois de considerar condemnada a arte allemã, sauda as escholas de Dusseldorf e de Munich, a eschola de Kaulbach, de Lessing, de Knaus e a de Piloty, Adam, Horschelt, como tendo entrado, cheias de forças e de glorias, no seu tempo e no seu paiz.

Como foi porém que essas escholas se formaram? Não são ellas, porventura, filhas d'aquelle mesmo movimento que lançou os artistas no convivio ideal da tradição e da inspiração da Antiguidade?

De certo, esse movimento teve seus desvios, seus exageros, suas absorpções perigosas, absurdas até. Na sua preoccupação neo-catholica, Overbeck, por exemplo, renegou o Bysantino e a Renascença, a primeira e a terceira phase da Arte Christã, como elle proprio renegara o Protestantismo.

E' o que acontece a todas as revoluções. E' o que aconteceu á arte franceza; tambem ella perdeu muitas vezes, de vista o Presente, e voltou as costas ao Futuro, para fazer a viagem allucinadora do Passado.

Uma coisa porém salvou a arte allemã: foi a Critica.

Entrando, pelas escholas de Dusseldorf e de Munich, no seu tempo e no seu paiz, como diz Viardot,

ella entrou como um viajante estudioso, cheia de forças e de luzes novas, com um passo mais firme, com uma consciencia mais larga do seu dever e do seu trabalho.

Um outro problema, porém, accode á mente do homem pensador que hoje viaja na Baviera ou na Allemanha. E' o da situação incidental, mas grave, demorada, por muito tempo insoluta, creada pelos ultimos acontecimentos politicos. Não se reflectem n'aquella vasta officina da Sciencia e da Arte os perigos, as incertesas, as violencias d'essa situação? A preoccupação marcial não vexará o trabalho dos espiritos?

O alargamento e predominio da instituição militarista, não pesará perigosa e oppresivamente no labor scientifico e artistico?

Voltemos porém ao Pinacotheco.

Demorar-me-hia ainda na soberba *Ascenção*, ou no *Jesus curando os enfermos* etc. de Schraudolph, se estivesse fazendo um estudo critico que levaria á formação e origens d'este opulento movimento artistico. Mas isto é somente um relance, e apesar de relance, não podemos esquecer a chamada *pintura de genero*, tão formosamente tratada por Schleissner, Geyer, Muller, Navez, etc., a *pintura de batalhas* por Kobell, por exemplo, etc.

Só as paysagens de Zimmermann, de Zwengaur, Millner, Kuntz, Schneider, demorar-nos-hiam por largo espaço. *Os Invernos*, do primeiro surprehendem, se é que não assombram; depois, não se trata simplesmente d'um *tour-de-force*, não é somente a *realidade* d'aquellas neves que nos maravilha, é o *realismo* sentido de todas aquellas scenas.

Para dar uma idéa de Zwengauer, eu lembrarei aos meus patricios, o nosso Christino.

Os meus patricios sorrir se-hão, talvez. A maioria d'elles, começando pelos que suppõem ingenuamente saber alguma coisa da Arte e a quem os periodicos, com uma seriedade admiravel, declaram entendedores e amadores distinctos, nunca quizeram perceber uma coisa muito simples e clara: que o nosso Christino era um dos nossos mais verdadeiros talentos artisticos.

Recordei-me d'elle, das suas côres violentas, das suas paysagens audaciosas e cheias do sol, vendo dois *Occasos* de Zwengauer.

Stieler é um dos mais primorosos retratistas modernos, que conheço. Ha no Pinacotheco uma sala de retratos, a maioria dos quaes é do seu pincel consciencioso e delicado. Os outros são de Schrotzberg.

Uma sala foi expressamente construida para a collecção de vinte e tres vistas da Grecia, esquiçadas do natural pelo pintor do Rei, Rottmann, e depois pintadas a caustico. Com aquelle espirito critico que caracterisa a construcção e disposição dos museus bavaros, esta pequena gallaria está feita por maneira, que a luz cahe somente sobre as interessantes paysagens dispostas em redor da sala: esta é rectangular e contem uma especie de baileu de fórma identica, mais pequeno, sustido por columnata, que, a distancia egual das paredes, faz com que a luz caia apenas sobre ellas. Os quadros representam Nemea, Micena, com a sua porta do leão, Naxos, Egina com as suas ruinas venerandas, Marathon, Delos banhada por um mar de profundo asul, Salamis, Sykion, com o Parnaso ao longe, Eleusis, Athenas etc.

A *Residencia* não é um palacio real como qualquer outro: é um interessante monumento historico, e um notabilissimo monumento artistico. Rigorosamente não é um Palacio, mas um grupo de Palacios: a Velha Residencia *(alte Residenz)*, a Nova Residencia *(neue Konigsbau)*, e o Palacio das Salas de Festas *(Festsaalbau)*, ainda não mettendo em linha de conta o Theatro Real da Residencia *(konigliche Residenztheater)*.

Com excepção do jardim d'inverno, algumas das sallas da Olyssea, *(Odyssessale)*, do Thesouro *(Schatzkammer)*, da Capella rica *(Riche Capelle)*, e d'alguns outros aposentos, qualquer sujeito, que se apresente em qualquer dia, na chamada sala d'Hercules, ás 11 horas da manhã, póde percorrer o enorme edificio. Em vez d'um sujeito, apresenta-se uma multidão: um creado da Casa Real vae, de sala em sala, dando em voz alta a explicação minuciosa de tudo.

Do que é defeso ao vulgo, as partes mais notaves são:

a Camara do Thesouro, á qual conduz uma gallaria, chamada «a arvore genealogica» por conter os retratos da familia Wittelsbach, reinante; é um museu de preciosidades que attingem enorme valor: o grande diamante asul do Tosão d'ouro, uma estatueta de S. Jorge em ouro, perolas, diamantes, rubis, e esmeraldas, uma imitação da columna Trajano, que levou vinte annos a fazer, corôas, vasos, pedras, a perola bicolor chamada palatina; etc.

a Capella Rica, que é verdadeiramente opulenta em prata, verde antigo, mosaico florentino, joias, e tem uma famosa *Annunciação* de Candido;

e finalmente os seis salões da Odyssea, ou, antes, as 24 paredes onde o lapis imaginoso e erudito

de Schwanthaler e o pincel audacioso e firme de Hiltensperger traduziram em pintura d'encaustico os vinte e quatro cantos do poema homerico.

E aqui tocamos exactamente na grande originalidade d'este vasto e variado monumento, é por isto que elle é unico, é por esta interpretação plastica, por esta avocação erudita, por este immenso trabalho de Arte e de Critica, por esta resurreição assombrosa dos grandes dramas da Poesia e da Historia das differentes Civilisações.

Não é só a Olyssea que ali está traduzida, n'aquellas grandes paredes, com todos os seus vultos grandiosos e mythicos, com os seus episodios tragicos e feericos, com a sua poesia vasta, profunda, luminosa:—a assembléa dos Deuses, Telemaco e os Pretendentes, Penelope, Nestor, Menelau, Helena, Calypso, o naufragio, o festim de Alcinos, Circe, as Sereias, os rebanhos d'Apollo extrangulados, a profecia de Theoclimena, a Conjuração, etc., etc. São tambem Orpheu, a Theogonia de Hesiodo, as odes triumphaes de Pindaro, Anakreonte, Aristophanes, Eschylo, Sophokles, Theocrito, a expedição dos Argonautas, Uranus, Gaia, os Titans, a revolução de Saturno, as Eumenidas, Jupiter, Alcmena, Pandora, Ceres, as portas do Erebo; depois, as grandes tragedias gregas, a critica implacavel dos *Cavalleiros* e das *Nuvens*, os idyllios suaves e voluptuosos de Theocrito...

E não é só a Antiguidade heroica e a Antiguidade historica: é Dante, Ariosto, Tasso, Cervantes, Shakspeare, Gœthe, Schiller, Herder, Klopstock, os dramas de Schiller, os *lieden*, as balladas, as elegias da grande poesia allemã; n'uma frisa o *Oberon* de Wieland; n'outra, a victoria d'Herman cantada por Klopstock; n'outra ainda, o *Parcival* de Wol-

franc von Eschenbach; n'algumas paredes as estrophes incendiadas de Burger; n'uma ante-camara, as velhas inspirações de Walter von der Vogelweide; n'uma serie de Salões, todo o poema das Nibelungen: os theogonias do Oriente e do Norte, o *heroworship*, como dizem os inglezes e a democracia, a Historia, a Tradição, a Fantasia!...

Ao lado de Schwanthaler e de Hiltensperger, trabalharam Schnorr, Neurenther, Kaulbach, Linpenshmitt, Foltz, H. de Hess, Zimmermann, e sobre as cabeças inspiradas d'estes grandes artistas, sobre a genese d'este mundo que a Arte arrancou á Tradição e á Poesia de todos os tempos, pairava de certo o espirito que illuminou os Heyne, os Woss, os Bœke, os Muller, os Schelling, Hegel, etc., como observa um critico, e, acrescentarei,—o espirito que agitava Winckermann, Kreutzer e Lessing.

Um sentimento, uma profunda compenetração critica, uma admiravel harmonia, reçuma d'estas ousadas interpretações. Onde a influencia da athmosphera podia atacar gravemente o fresco, os artistas lançaram mão do processo arrancado ás ruinas de Pompeia, molharam o pincel em cera fundida, e deram ás suas producções o vigor do *encaustico;*—representando as scenas da Grecia primitiva, pediram a esta o modelo do seu estylo archaico, e resuscitaram a pintura monochromatica dos primeiros tempos;—depois o estylo polychromatico vae-se desenvolvendo na ordem chronologica dos episodios, partindo das côres fundamentaes, alargando-se, illuminando-se, fixando-se definitivamente;—o estudo da expressão, a harmonia do local, a compenetração do sentimento original, acompanha esta epopéa pictorica, a par d'um profundo sentimento da individualidade do artista.

Eu não posso descrever isto, aqui; não posso sequer agrupar n'estas poucas paginas as impressões tumultuosas que aquella obra immensa suggere.

Depois, a par do sentimento artistico alvoroçado, impõe-se o sentimento historico. Logo em face d'aquella fachada severa da velha Residencia, lembra-se a gente do eleitor Maximiliano; d'aquelle vulto heroico e desgraçado do Wallenstein; do fanatico imperador Fernando, de quem escrevia o confessor: «Se acontecesse que elle encontrasse no caminho um padre e um anjo, o padre teria a sua primeira venia, o anjo só teria a segunda»; —d'aquelle grande aventureiro, Gustavo Adolpho, que lamentava não poder levar comsigo, n'uma carreta o opulento palacio, entre os despojos da conquista;—emfim todos aquelles vultos e catastrophes da guerra dos 30 annos, que o genio de Schiller avocou.

A velha Residencia teve dois architectos: o proprio eleitor e Pedro de Witte, o *Candido*, o Pedro Candido, artista de Bruges (sec. 16) e companheiro de Vasari na Italia. Ha n'um pateo do palacio, chamado *da Fonte (Brunnenhof)*, uma fonte de bronze com as estatuas dos quatro principaes rios bavaros, que lhe é attribuida, mas onde realmente não pude vêr o punho do author do cenotaphio da Cathedral.

Os opulentos aposentos do pobre Carlos VII, representam bem a influencia franceza que moveu e desgraçou este rei, a cada momento expulso dos seus estados: parece que a Pompadour passou por ali.

Veludos carmesin, ricamente ornados, cobrem as paredes e as portas; um pequeno museu forrado de damasco verde, com uma sibylla do Domenequino e algumas cabeças galantes de Dolci, abre-se a um dos lados do salão da audiencia, e do outro fica o quarto de cama do Imperador, uma preciosidade

afamada em toda a Europa. A preciosidade está principalmente no enorme leito, coberto e rodeado d'uma verdadeira massa de veludos e ouro, que custou 800 mil florins, ou tresentos e tantos contos da nossa moeda.

«Ah! triste magnificencia! — diz Fortoul, — «se ella podia inspirar um sentimento, ao hospede imperial que dormia á sua sombra, era de certo o receio de vêr um prego destacar-se d'esta machina, e de ficar sepultado sob o peso d'estas paredes pomposas!»

D'esta gruta de veludos, passa-se a um gabinete deslumbrante, forrado de pequeninos espelhos de Venesa, emoldurados em girandolas douradas, que sustentam uma multidão de figurinhas e vasos da China e de Saxe; completa esta riquesa, ou contrasta com ella, uma aguarella de Durer, representando S. Jeronymo.

Ah! monstruosas riquesas, pesados engenhos de veludos, de damascos, de brocado, d'ouro e de joias, que emoldurastes os somnos irrequietos de Carlos VII; que fostes construidos para que um reles imperador fizesse no vosso seio a digestão e repousasse o esqueleto: como vós sois pobres diante d'aquella simplicidade, como sois pequenos em face d'aquelle quadrosinho!

Eu sei que é hoje moda desdenhar as reliquias pomposas das velhas idéas e das velhas tradições, pisal-as aos pés, untal-as de petroleo, lançal-as á fogueira das cóleras e das vindictas populares.

Isto porém não é seguir essa moda. É apenas registrar uma impressão, fazer um confronto, pôr a minha consciencia, a consciencia actual em face d'um momento da Historia humana e dizer: no fundo d'isto o que está? o que existe no fundo d'a-

quillo? Estas opulencias o que representam? Aquelles traços o que dizem?...

Mas não sacrifico a Historia da Humanidade ás Paixões e aos Systemas dos individuos. A Historia é o que é. É como o velho Jehovah: *ego sum: qui sum*. Ninguem a supprime, ninguem a desvia, ninguem a suspende, ninguem a interrompe. Querer supprimil-a é estupido, depois de ser ridiculo; atirar-lhe com as suas reliquias, com os seus marcos miliares, feitos cinzas, esmigalhados, cobertos de lodo, não lhe risca dos seus annaes de bronze um só nome, um só facto, uma só letra. Derrubar Vendome, o mais que póde ser é derrubar uma columna. Nada mais e muita cousa menos.

Sigamos, porém, ao som da melopea monotona do *cicerone* official, para o Palacio das Salas. Entramos na vasta e elegantissima sala de Baile, cujo tecto é sustentado por cariatides colossaes. As tribunas pousam sobre Jonicas, e nas paredes pintou Schwanthaler, graciosas e delicadas figuras de dança.

Dois salões muito interessantes se seguem a este: são os destinados ao jogo e chamados das *Bellesas*. As *Bellesas* consistem em 30 e tantos retratos das mulheres mais formosas que estiveram ou vivem em Munich, tirados do natural por Stieler, pintor da Côrte. Princesas, burguezas, actrizes, dançarinas, etc., estão ali reunidas e irmanadas n'este congresso original da Bellesa viva, que Piloty & Loehle tiveram o privilegio de reproduzir pela gravura e pela lithographia.

Collocando-se successivamente por baixo de cada quadro, o Guia vae proclamando os nomes, sobrenome, filiação, estado e qualidade da retratada, com a indifferença brutal do coveiro pregando o numero

metalico nos esquifes. Entramos depois no salão dos Banquetes ou das Batalhas ou dos Banquetes, porque ali se dão, e das Batalhas por que é decorado por 14 soberbos quadros de P. de Hess, G. de Kobell, Monten, Alb. Adam, C. de Heideck, etc., representando as batalhas de Wagram, Eckmuhl, Polozk, Borodino, etc.

Tres outros salões, são ainda outros tantos museus consagrados aos tres cyclos da Idade-Media allemã, e denominados correspondentemente, de Carlos o Grande (Carlos Magno), Frederico Barbaroxa, Rodolpho de Habsburgo. Em cada um dos dous primeiros, seis grandes composições, desenhadas pelo punho vigoroso de Schnorr, desdobram a chronica dos dois velhos e lendarios gigantes. Aquellas figuras profundamente acentuadas, aquellas scenas de Carnificina, de Fé ou de Jubilo, para as quaes o auctor e os executores souberam achar a nota heroica, parecem envolver-nos n'uma athmosphera nova, rude, estimulante, e transportar-nos aos seculos de ferro dos Carlovingianos e dos Hohenstaufen. O melhor elogio das obras do Schnorr, como o dos outros grandes obreiros d'este exuberante movimento artistico, de que a *Residencia*, com todos os seus annexos, póde considerar-se a chronica viva, é a profunda impressão, a que ninguem póde eximir-se, perante ellas.

Condignos *frescos* e baixo-relevos, que decoram as frisas, completam aquellas formosas paginas, seguidas d'outras egualmente grandiosas no terceiro salão. N'este, a figura sympathica do fundador da Casa d'Austria, restabelecendo a paz e destruindo os castellos, d'onde o abutre feudal descia a saltear as estradas e as povoações, annuncia o termo da Idade Media. Por uma disposição, de certo, intencio-

nal, e que corrobora, ainda, o que disse já do espirito critico e historico da arte allemã, segue-se a esta sala, a do throno *(Tronsaal)*. Uma simplicidade luxuosa e cheia de magestade, predomina aqui. Nem pinturas nem tapeçarias: o tecto é decorado de caixotins dourados, em fundo asul e branco, côres nacionaes bavaras, e duas ordens de corynthias correm ao longo do formoso parallelogramo. Nos intervallos das columnas estão dose estatuas collossaes, em bronze dourado, modelladas por Schwanthaler, representando varios imperadores e eleitores paladinos, avós dos Witelsbach. Nas cabeças e nas mãos empregou-se o ouro mate, para que contrastassem com o brilho do resto d'estas figuras magestosas. A douradura de tamanhos bronzes é citada como caso extraordinario e glorioso na historia da industria moderna. Os perigos do mercurio, que é necessario empregar para que o ouro ligue ao bronze, foram obviados por apparelhos novos com que Klenze dotou a Fundição real de Munich.

Depois de explicar o magesteso salão, o *cicerone* official, abre uma porta á direita do throno, perfila-se fóra d'ella, a um lado, e... estende a mão. Quer dizer que chegou ao termino do seu districto. Ouve-se um ruido de florins e meios-florins, e a multidão dirige-se rapidamente para as Salas das *Nibelungen*. Registro o incidente porque elle me servirá, talvez, mais tarde, para lembrar aos nossos sumiticos governantes como se podem conservar e patentear os monumentos nacionaes, sem grandes receios d'acirrar as Eumenidas das economias.

Se traduzir, com o pincel, Homero ou Aristophanes, ou Schiller, ou Klopstock, ou Gœthe, me parecera uma empresa assombrosa, da traducção da

gigantea e terrivel epopéa allemã não podia formar uma idéa aproximada, posto que o exito das primeiras interpretações e o conhecimento travado já com o genio e o pincel de Schnorr fosse o mais auspicioso possivel.

Avoquei, antes de entrar na ante-sala, todas as recordações d'aquella poderosa creação; passaram-me pela mente os vultos da graciosa Kriemhilt, da terrivel Brunehaut, do heroico Siegfrid, de Hagen o preverso, etc. Entrei: todos estavam ali. Logo sobre a porta, o poeta entre a *Saga*, a tradição e a *Mœhre*, a narração fabulosa; a um lado Gunther, a outro Brunehaut, depois Siegfried e Chriemhild, e Siegmundo e Hagen e Volker e o anão Alberich e Eckwardt e Etzel etc.; em face, sobre a janella, outra vez Hagen, a quem as *nixes* do Danubio profetisam um futuro desastroso: tudo isto traduzido com uma valentia, com uma coragem consciente, com uma compenetração imaginosa, que me deixou por largo tempo extasiado.

Aquella figura ruiva de Hagen, o aspecto cheio de espontanea magestade, generoso, melancholico, de Siegfrid, sobre tudo, ainda hoje os vejo; fixaram-se-me profundamente no espirito, e quando folheio ás vezes o *Nibelunge-not*, parece-me que se desenham em cada pagina, com os seus contornos, as suas expressões tão caracteristicas e verdadeiras. Á ante-sala seguem-se quatro salões, cheios d'alto a baixo e no tecto, com as grandes paginas pictoricas: a Sala das Bodas, a Sala da Traição, a Sala da Vingança, a Sala das Lamentações. Todas estas salas estão quasi desertas de moveis, a attenção do visitante não é desviada por accessorio algum alheio áquellas maravilhas. Quem conhece o Poema, e quem sabe o que é pintar a fresco, e não

só pintar a *fresco*, mas pintar frescos collossaes, póde avaliar o trabalho grandioso que está accumulado ali. Ha quem entenda que Schnorr não se sustentou completamente na altura a que se elevára na ante-sala; que nas outras, o colorido é um tanto cru, que o desenho perdeu, talvez, o caracter distinctissimo. Não sei. Do que tenho a certesa, é de que a interpretação pictorica das *Nibelungen*, é uma das obras mais estupendas e mais gloriosas da Arte modernissima, e de que os *frescos* da *Residencia* hão de encontrar logar, sem a menor reluctancia, na memoria que a viagem da Italia mais tenha enchido de assombros. Depois da *Odyssea* e das *Nibelungen*, traduzidas assim na pintura, compreende-se que o pincel arroste victoriosamente com o *Ramayana* ou com o *Kalevala*.

90-B36809 c.2